

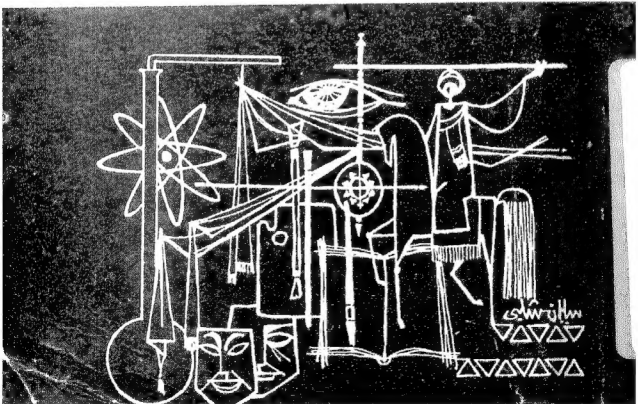
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

المكتبة  
الثقافية  
العدد ٢٦٨

# فن المسح

بقلم

محمد فرحات عمر





المكتبة الثقافية

جامعة حرة

٢٦٨

# فن المسرح

محمد فحات عمر

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

١٩٧١



# فن المسرح

## مقدمة

ان التعرف على المسرح والوقوف على مصادر دراسته وأخذ فكرة متكاملة عن تطوره في مختلف العصور أمر عسير جدا ولسنا وحدنا الذين نعترف بهذا نظرا للفقر الشديد الذي تعاني منه الدراسات المسرحية في اللغة العربية ، وانما يعترف به الدارسون الأجانب على وفرة مآلديهم من مصادر . ولقد صدر في باريس سنة ١٩٦٣ كتاب ضخيم باللغة الفرنسية عن «فن المسرح» لصاحبته «أوديت أصلان» وقد قيل عن الكتاب انه يضم للمرة الأولى مجموعة من النصوص والتعليقات للكتابات الرئيسية حول فن المسرح في مختلف البلدان والعصور . وكان المبرر لصدور هذا الكتاب هو محاولة سد ذلك النقص في اللغة الفرنسية . وإذا كان ذلك النقص في الدراسات المسرحية أمرا ظاهرا ومعترفا به في اللغات الأجنبية فنحن أحوج ما نكون الى تقديم مثل هذه الدراسة في لغتنا حتى تسهم في ربط القارئ العربي بأحدث المحاولات التي تتناول التراث

العالمى للمسرح ، وحتى نرسى فهمنا للمسرح على أسس تاريخية متكاملة .

يقول ناشر الكتاب : كل من يتوق الى دراسة الرواية المسرحية أو فن الممثل أو الاخراج أو الديكور يجد مشقة فى الحصول على المصادر المطلوبة ، فان بعضها قد فقد وبعضها الآخر مبثّر هنا وهناك ، والكثير منها لم يترجم الى اللغة الفرنسية .

وكتاب « فن المسرح » « لأوديت أصلان » يعكس لنا الاتجاهات العامة التى سادت فى معظم العصور والبلدان عن طريق عرض مختارات من المتون الأصلية لرجال المسرح منذ عصر الأغريق الى أيامنا الراهنة ، مرتبة بنظام تاريخى بحيث تساعد القارئ على أن يستخلص مائراً من تجديد وتطور عبر التاريخ .

وقد وضعت « أوديت أصلان » للكتاب مقدمة اضافية تضمنت دراسة مقارنة للنظريات المسرحية الواردة فى هذه المتون .

تقول «أوديت أصلان» فى صدر هذه المقدمة : «يتطلب المسرح من القائمين عليه نظرة شاملة خلافا لبعض الفنون الأخرى . وكل عمل مسرحى ليس الا صراعاً لا بد أن يخرج منه المؤلف الدرامى منتصراً لوجهة نظره ، ولكن من الصعب عليه التنبؤ بالنجاح أو الفشل ، وذلك لتشعب العوامل وتعقده المحتوى . وليس ثمة رأى نظرى يستطيع أن يكشف

عن الأساس العام للنجاح على الرغم من تتابع الخبرات المختلفة والتجارب المتعددة عبر التاريخ ... لذلك فمن المفيد جدا أن نتناول بالبحث جميع الأعمال المسرحية التي ظهرت فى الماضى لأن فيها جوانب معينة كثيرة لازمة لمتطلبات المسرح الحديث ، ومن ثم فمن الأهمية بمكان أن نعرض لتاريخ النظريات الرئيسية التى وضعها كتاب المسرح ورجاله على مر العصور : وهى نظريات اما أن يعارض بعضها بعضا بأثرة المزيد من المشاكل ، أو أنه تتضمن حلولاً مريحة لهذه المشاكل . ونحن لا نملك الحكم عليها بمقدار ما نملك أن نعرض على القارئ مقتبسات من كتابات أصحابها ، تصور وجهة نظرهم من واقع أقوالهم حتى يتمكن من متابعة التقدم الذى طرأ على الآراء المسرحية وزوال العتيق منها لاسيما ما كان يمثل النظرة الموضوعية المتزمته للوجود الخارجى (المذهب الطبيعى) أو ما كان يمثل الاتجاهات المؤلمة والمفجعة والعنيفة (الميلودراما) .

ويقول اتين سوديو Etienne Souriau ان موضوع المسرح ينصب على جميع أدواته: كالنص الذى يقدمه المؤلف (الفكرة العامة للمسرحية والحوادث والشخصيات والمواقف) والمكان ، والمنظر (الديكور) ، وطريقة عرض المسرحية (الاجراع) وفن التمثيل ، والجمهور ، والمقولات المسرحية : من تراجييديا الى دراما الى كوميديا ، وأخيرا التأليفات والتركيبات ، والموسيقى والرقص والسيرك والغرائس الخ . ولا ينبغي أن تغفل تدخل المسرح مع الفنون الأخرى

وخاصة ذلك الفن الجديد، وأعني به الفن السينمائي، وما الى هذا من العدد العديد من المسائل .

ويمكن بلورة هذا كله فى خمسة عناصر بمثابة خمس فقرات تنتظم الدراسة المقارنة للنظريات المسرحية :

١ - هدف المسرح وأخلاقياته (ماهية المسرح) .

٢ - الجمهور .

٣ - بناء المسرحية وفن الشعر الدرامى .

٤ - المحللون والمعلقون على فن الممثل ومشكلة

الاحساس (سيكولوجية الممثل) .

٥ - الاخراج (دفاع عن المخرج) .

ان كل هذه العناصر الخمسة هى فى الحقيقة موضوع واحد، والعرض التاريخى المقارن لسائر النظريات المسرحية فى كل فقرة من هذه الفقرات سوف يعطينا صورة لتطور المسرح خلال خمسة وعشرين قرنا . وانه لمن الواجب أن نعى كل مراحل التطور التى مر بها المسرح فى جميع العصور . وقد اعتمدنا فى بحثنا هذا على السيدة «أوديت أصلان» ، واتخذنا من كتابها محورا لدراسيتنا . ولكن على الرغم من الحشد الهائل للبتون والنصوص الأصلية ومن المقدمة الضافية التى كتبتها المؤلفة فقد رأينا استكمالا للبحث أن من الضرورى الاعتماد على مزيد من المراجع والمصادر الأخرى . كما أننا لم نسلم بأرائها تسليما ، بل كان عرضنا للكتاب ينطوى فى الكثير على ما كان يعن



لنا من آراء عشنا فيها مدة غير قصيرة .

يهدف الفصل الأول الى تعريف المسرح وبيان ماهيته وجمالياته وأخلاقياته ، وموقف المجتمعات المختلفة منه ، وذلك منذ أن بدأ رجال الكنيسة فى الحملة عليه الى أن صار فنا معترفا به . ثم يأتى بعد ذلك حديثنا عن الجمهور والآراء المختلفة حوله ، وأهميته القصوى فى تحقيق التكامل المسرحى . أما الفصل الثالث فعن فن الشعر الدرامى وقواعد بناء الرواية المسرحية قديما وحديثا ، وسوف يجد القارئ أن نظرية « ارسطو » فى الوحدات الثلاث « هى محور كل نظرية ظهرت فى هذا الباب ، فلا تخرج احداها عن كونها اما مؤيدة أو معارضة بشكل ما . تبقى النقطة الرابعة فى هذا البحث وهى عن المحللين والمعلقين على فن الممثل ومشكلة الاحساس وأول من أثار هذه المعضلة هو الفيلسوف الفرنسى « ديدرو » فى كتابه « المستغرب فى فن الممثل » . ولقد قامت مناقشات حادة حول آراء « ديدرو » مازالت مستمرة الى وقتنا الحاضر ولعلها تكون توطئة لقيام «علم نفس مسرحى» فى المستقبل . . . . وأخيرا نتحدث فى الحتام عن الاخراج المسرحى وضرورة الاعتراف بالمرحج بوصفه فنا مبدعا . ومما هو ذو مغزى أن مصادر هذه الفقرة ترجع الى العصر الحديث عند «ستنسلافسكى» و «كريبج» « وأبيا » ، بينما نجد مثلا مصادر الفقرة التى تتناول بناء الرواية المسرحية يرجع معظمها الى عصر الاغريق (أرسطو) وعصر ما بعد النهضة .



## الفصل الأول

### • ماهو المسرح ؟

#### ما هو المسرح وما هو هدفه ؟

كل منا يحاول أن يجد تعريفا ماهية المسرح ، ولكن ليس هناك تعريف محدد قابل للاستقرار . . . . . فنحن نؤيد هذا التعريف أو ذاك تبعا للفكرة التي تخامرنا ، وقد نستعمل بعض التعريفات الشخصية المتيسرة وكأنها شعارات نرفعها للدعاية . . . . . والا فلماذا تدفعنا الحاجة الملحة لتصحيح كلمة أو تفسيرها مع أن لها معنى معروفا في القاموس لم يطرأ عليه تحريف أو تبديل ؟

ترتبط ماهية المسرح وأهدافه الجمالية والأخلاقية بالمرحلة التاريخية التي مر بها . فقد امتزج منذ نشأته عند الاغريق وخلال العصور الوسطى بالدين والشعائر

المقدسة ، ولكنه لم يلبث أن شق عصا الطاعة بعد ذلك متجها الى المهازل الصارخة مما جعله موضع زراية الكنيسة . وفي العصر الحديث اتخذ المسرح بشكل عام طابعا اجتماعيا . كان الشعب اليوناني كله يشاهد التمثيليات الوطنية لديونيزوس Dionysies . ويتنافس جميع السكان في مشاهدة «المأساة» التي كان يستمر عرضها أياما عديدة وبالرغم من ذلك كله فان أحدا لم يسأل : ما هو المسرح ؟ ولعله كان في رأيهم ظاهرة تلقائية وعادية عندما كان يرعاه أولو الشأن من الأهلالي ورجالات الدين ، اذ كان في حياتهم من الضرورات الباعثة على البهجة والسرور .

عبد اليونان «ديونيزوس» بوصفه الها خاصة بهم من دون الناس وكانوا يحتفلون في أعياده باقامة المهرجانات الصاخبة والشعائر الدينية المعقدة ، كما صار عندهم من زمرة أرباب الأولب . وقد نسج حماة الدين ، كما كان شأنهم في تلك الأيام ، أسطورة من أساطيرهم يعللون بها مجيء «ديونيزوس» ، فزعموا أن زيوس أبا الآلهة جميعا أحب الأميرة الجميلة «سمليه» . وقد طلبت سمليه تلك الآدمية الغانية من حبيبها السماوى بعد أن غررت بها «جونو» - زوجته الفيور ، طلبت اليه أن يبدو لها مرة واحدة في كل أمجاده السماوية . . . فما أن تجرأ في جلالاته النيرانية حتى هلكت «سمليه» وتطايرت في حضناته أبابيد . الا أن طنلها «ديونيزوس» الذى ولدته قبل أن يحين أوان ولادته أنقذ من اللهب على يدى الاله العظيم

الذى خاط الطفل فى لحمه هو نفسه ، وبهذا سلم « ديونيزوس » من عيني «جونو» المفترستين حتى بلغ رشده ٠٠٠ وفى ولادة ثانية خرج بطريقه خارقه الى هذا العالم ، ربا حقيقيا وابنا لزيوس . ثم جاء الى بلاداليونان من جبال تراقيا بوصفه الها للخصب بيد أنهم اتخذوه الها خاصا بالشعب اليونانى .

وقد نشأت الدراما أى المسرحية من الاحتفالات والأعياد الديونيزية مباشرة ٠٠ ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التى كانوا ينشدونها ٠٠ ومن المواكب التى كانوا يقيمونها تمجيда له وتكريما ، وهم يضربون بالصنوج ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة . وكان المكان المكرس للحفلات يسمى « مسرحا » وأصبح بعض المحتفلين بالاله يسمون « كهنة » ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الانشاد والذين يمكنهم نظم أناشيد جديدة يسمون «الشعراء» ثم تتسع اختصاصات الشعراء حتى يطلق عليهم اسم « الكتاب المسرحيين » آخر هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئا غير المشاركة فى الروح وتمجيد «ديونيزوس» تمجيда عاطفيا فى حفلات تكريمه والثناء عليه .

أما أول فكرة عن المسرح المسيحي فقد طرأت على ذهن القس المشهور آريوس Arius . من رجال الكهنوت فى القرن الرابع الميلادى ، اذ أزمع وضع خطة لقيام مسرح

مسيحي في مقابل مسارح الوثنيين الداعرة ، الا أن شيئا من ذلك ذا قيمة لم يتحقق - ولعل السبب في ذلك هو أن آريوس قد طرد من الكنيسة من جراء آرائه المذهبية . وقد استمر المسرح الرومانى خلال القرن الخامس وطوال القرن السادس بعد ميلاد المسيح ، ثم تلاشى بعد ذلك فى أثناء الصراع مع الكنيسة ذات السلطات المتزايدة . وقد غلا بعض آباء الكنيسة المحدثين فنسبوا تدهور الأخلاق فى المجتمع الرومانى الى تأثير المسارح الفاسدة فيهم .

ثم خطرت ببال القساوسة فى احدى الكنائس الكاثولوكية فى القرن التاسع الميلادى فكرة ادخال أحد الأناشيد فى القداس على أن يعهد بالقاء الأغنية الى مغنين أو منشدين . ولما كان الهدف السليم الذى لا شبهة عليه لهؤلاء القساوسة هو « تثبيت عقيدة الشعب الأسمى وتقويتها فقد فكروا فى تصوير احدى الحوادث لجماهيرهم بتلك الوسيلة البراقة ، وسيلة تشخيصها بوساطة شخصين وذلك بدلا من أن يدعوا منشدا واحدا واقفا فى مكان واحد لا يريم يقص للجمهور تلك الحادثة بكلام لاتينى لا يكاد يفهمه أحد .

ومن القرن العاشر الى القرن الثالث عشر بدأت النصوص المسرحية تتميز بالمزيد من الاتقان فى الكلام والتوجيهات التمثيلية والمنظرية كما أخذت اللغة فى التغير من اللاتينية الى مزيج من اللاتينية والدارجة حتى أصبحت فى آخر الأمر لغة فرنسية أو ألمانية أو أى لسان شعبى

آخر . كما أخذ الغناء فى التلاشى ليحل محله التمثيل  
بالكلام العادى ، وكان رجال الدين أى القسس هم الذين  
يقومون بالتمثيل .

ولكن المسرح الكنسى لم يلبث أن أصابه الدنس ،  
عندما كانوا يقيمون الولائم فى الكنيسة بما فى ذلك الخمر  
ويلعبون النرد عند المذبح ويتغنون بالأغاني الفاجرة ويلقون  
الخطب والعظات الهزلية . وكانوا يهللون كما تنهق الحمير ،  
ويقدمون منظرا هزليا لهرب المسيح وأمه الى مصر يظهر  
فيه حمار حقيقى عند سياج المذبح . ولقد كانت الأعمال  
التي يقوم بها خدام الكنيسة فى عيد رأس السنة تعرف  
بأسماء شتى منها : عيد الحمقى أو عيد الحمير . وتفسير  
ذلك عند بعضهم أنه جاء من دخول أول حمار الى الكنيسة  
بوصفه قطعة من الأثاث المسرحى فى تمثيلات الكتاب  
المقدس .

وبدا آباء الكنيسة يرسلون سيلا حاميا من التحريمات  
والاتهامات والادانات لانقاذ كنائسهم من هذا الدنس  
المسرحى وكانت هناك قلة من رجال الدين أكثر حكمة  
وتعقلا من زملائهم تحاول تغيير مجرى ملاهى ومهازل عيد  
الحمقى الى مجرى مسرحيات الأسرار والحوارق التي انتقلت  
فى ذلك الوقت من نطاق الدين الى نطاق الدنيا .

ووقفت الكنيسة أثناء القرن السادس عشر ضد المهازل  
المرجلة التي كانت تعج بالأعمال البهلوانية وبالوان القذف  
والتشهير وبالاشتباك المسعور مع جمهور المتفرجين .

كذلك أصبحت المسرحية الدينية التي كانت تحتضنها الكاتدرائيات والكنائس أقرب ما تكون الى الصيغة الدنيوية (العلمانية) كما أخذت تهتم بالترفيه عن الناس غير مبالية بالدعوة الى العقيدة .

وحتى في القرن السابع عشر وعلى الرغم من أن «لويس الرابع عشر» كان يعد حامى حمى الفنون وفضلا عن مسرح «موليير» الانتقادی (الهادف) فإن الوجهاء في ذلك الوقت كانوا يختلفون الى المسرح من أجل الروايات الهزلية بغية التسلية مما دعا الكنيسة الى نبذ المسرح عموما والاقلاع عن رعايته واسداء البركة اليه . وظل الحال هكذا حتى القرن الثامن عشر ، ولكن مهنة التمثيل الآن تقدمت بخطا حثيثة نحو توطيد مركزها الأدبي . وأضحى المسرح الآن يجد نفسه أمام أهداف جديدة بعد أن صار وسيلة للتأليف الاجتماعي . وعلى ضوء هذه الوظيفة الاجتماعية الجديدة تطرح «أوديت أصلان» هذا السؤال .

هل ينبغي على المسرح أن يكون هاديا سياسيا بحيث يكون في خدمة المذهب الذي تعتنقه الدولة أم لا ؟ وهل يلزمه أن يتفهم دوره الاجتماعي على هذا الأساس ؟

ان الماركسيين يرونه وسيلة لحشد الجماهير الشعبية المعريضة على حين أن البرجوازية كانت تفضل أبدا حصر العمل ضمن نطاق الصالونات وقاعات الاستقبال وبرى فريق أنه ينبغي على المسرح أن يكون شعبيا بحيث يستطيع



أن ينافس السينما والتلفزيون ، وأن يجذب النظارة  
بتمثيل أبطال الملاحم وأن واجبه أن يدخل فى حسابه  
معالجة مشاكل الساعة وأن يتوخى اللغة التى تؤدى المعانى  
المتداولة الآن .

ويرى آخرون أن المسرح لم يواكب الاكتشافات الحديثة  
نظرا لأنه يروح تحت عبء الروتين والأنظمة الرتيبة  
الشكلية .

ويتهم فريق من الناس الجماهير بالتقاعس والعفوية  
وعدم القدرة على الادراك والمتابعة . ولكن الماركسيين ومنهم  
«ارنست فيشر » يقولون ان الفن الذى يتجاهل بصلف  
حاجات الجماهير ، ويباهى بأنه لا يمكن أن تفهمه الا النخبة  
المحدودة ، هو الذى يفتح الأبواب على مصراعيها أمام  
السخافات التى تنتجها صناعة التسلية . فبقدر ما ينعزل  
الفنانون والكتاب عن المجتمع تنصب على الجماهير الاتهامات  
المختلفة . ان « الوحشية الجديدة » فى تجاهل قضايا  
الجماهير الملحة ، والتى ظهرت فى الفن الحديث وأشاد بها  
بعض النقاد قد أضحت فى الواقع هى النغمة التجارية  
السائدة فى العصر الرأسمالى المتأخر . ويزيد من حدة  
المشاكل المرتبطة بإبتعاد الفنون عن الانسان ، أن التقدم  
المطرد فى الاكتشافات الحديثة قد خلق صناعة ضخمة  
للتسلية تقدم خدماتها الى جماهير واسعة من متذوقي الفن  
وليس هناك من يجهل الشهرة والجنس والطابع الهمجى  
والاحتوى غير الانسانى لكثير من المواد الفنية التى تنتج من  
أجل الاستهلاك على نطاق واسع فى العالم الرأسمالى .

ويؤكد الماركسيون بالنسبة للمسرح خاصة. والفن عامة على الواقعية الاشتراكية بوصفها موقفا طبقيًا وليس بوصفها أسلوبًا ومنهجًا فحسب ، فإذا كانت الواقعية الانتقادية في الفن البرجوازي تهدف إلى النقد الاجتماعي المحيط بالفنان ، فإن الواقعية الاشتراكية تتضمن الموافقة الأساسية من جانب الفنان على أهداف الطبقة العاملة والاتجاه الاشتراكي الناهض . والفارق هنا جازق لى الموقف وليس فى الأسلوب فحسب .

وفى الواقع ، وبصرف النظر عن ذلك كله ، فإن المسرح إذا لم يكن موجودا ، أو إذا عزل عن الناس والحياة فلا بد من تحديد الإيمان برسالته ، وبأنه على وشك النهوض بها . يبقى بعد ذلك السؤال قائما : ماهو هذا المسرح الذى نشأ مع الطقوس الدينية ثم انحدر إلى النمنيل الديوى المبتذل وأخيرا أخذ طابعه الاجتماعى ؟

يرى البعض أن النص الدرامى هو جوهر المسرح ، وأن قصة المسرح تدخل ضمن قصة الأدب فى العالم . فتاريخه لا يعدو أن يكون تاريخ الشعراء والمؤلفين الدراميين منذ اسخيلوس وسوفكليس وأرستوفان حتى شكسبير فابسن فيرناردشو . ويعتبر المؤلف روايته هى المحور الذى يجب أن يملئ سلطانه على جميع رجال المسرح بحيث لا يحدد أحد منهم عن أدق جزئية من جزئياته . ويرى آخرون أن الممثل هو صاحب الأثر الأول فى هذه الصورة ، وأنه يمثل العنصر الإنسانى فى عالم المسرح الذى تسخر جميع آلياته

لتكون فى خدمته • هذا ويرى فريق ثالث ان الاخراج والعرض الكامل للمسرحية هو أهم ما فى الأمر جميعا : فالديكور واضاءة والملابس والاكسسوار والأصوات والحركة وربط الممثلين بعضهم ببعض يمكن اعتبارها جانبا هاما لاتمام صورة للوجود متكاملة ويمكن اعتبار المخرج الذى يديرها ويوجهها ندا للمؤلف والممثل فى الخلق والابداع • فالمؤلف عندما يقدم لنا « النص الروائى » لا يستطيع مع ذلك أن يقدم لنا تعبيرا كاملا عن شخصياته الدرامية ، فهو يستعمل وسيلة واحدة ضمن وسائل كثيرة للتعبير عن هذه الشخصيات وهى «الكلام» وهنا تظهر مهمة «المخرج» الذى يخرج من جعبته وسائل كثيرة للتعبير لا تقل عن الكلام صدقا ووضوحا وعمقا • كذلك الممثل ليس كل شىء فى المسرح كما أن الانسان ليس كل شىء فى هذا العالم •

أما نحن فنرى من جانبنا أنه لابد من وضع جميع العناصر المسرحية فى الحسبان عند أى محاولة لتعريف المسرح وأعنى بها : النص (المؤلف) والاخراج أو طريقة عرض المسرحية (المخرج) والتمثيل (الممثل) والجمهور ودار التمثيل • كما أن تعريفا مرتبطا بالمراحل التى مر بها المسرح عبر التاريخ أعنى المرحلة الدينية والمرحلة الهازلة ثم المرحلة الاجتماعية لابد أن يكون فى الحسبان أيضا • على أنه مما هو ذو مغزى أن تعريفا أرسطيا جامعا مانعا للمسرح ما زال يبدو عسيرا الى الآن •



## الفصل الثاني

### • سيكولوجية الجمهور

ذهب «أرسطو» الى أن الانسان مدنى بالطبع ، وأكد هذا من بعده المؤرخ العربى «ابن خلدون» وفى ذلك يقول الفيلسوف الفرنسى «تارد» :

«ان الانسان كائن حيوى بداخله كائن اجتماعى» ويتفق معه كل من «أوجيست كونت» و «اميل دور كايم» على أن العقل الانسانى فى كل مكان وزمان واقع تحت مؤثرات ودوافع اجتماعية • ولقد ذهب كل من «جوبلو وليفى بريل» من أقطاب المدرسة الاجتماعية الفرنسية الى أن مبادئ المنطق التى كان يظنها الناس مبادئ مطلقة ، ليست فى الواقع سوى مبادئ نسبية وقوالب اجتماعية ، تختلف باختلاف المجتمعات •

ان الانسان لا يمكنه أن يعيش بمعزل عن الآخرين ،  
والا فسيضططر الى أن يخلق لنفسه مجتمعا يتكيف معه ،  
وذلك اما بواسطة الحيوانات والأشياء التي تحيط به ، كما  
يفعل الأطفال والبدائيون ، أو بمجرد التخيل كما يفعل  
حالم اليقظة . فان لم يفعل فسيفقد مقوماته الانسانية  
ليصير الها أو حيوانا كما يقول «أرسطو» . ان الانسان  
اجتماعى الى حد أن الوحدة تجعله عرضة لمخاطر أعدائه  
ومخاطر الطبيعة ومخاطر نفسه على وجه الخصوص .

وانه لمن المحقق أن تعبير الانسان عن نفسه ينطوى  
بالضرورة على الشعور بوجود الجماعة أو على الأقل بوجود  
فرد آخر بينه وبين من يعبر عن نفسه صلات ومشابهات .  
وذلك لأن كل تعبير انما يبحث عن اثاره رد فعل عند  
الآخرين .

فالجريح اذا كان وحده يئن من الألم الجسماني ، أما  
اذا كان محوطا بالناس أو اذا كان يتصور امكان السعى  
اليه بالنجدة والعون من الآخرين فانه يصرخ . وقد يحدث  
أحيانا أن تتبدى عواطفنا وانفعالاتنا بغض النظر عن وجود  
من يشاركنا اياها ، ولكن هذا يحدث لأن خيالنا يمج  
بالنظارة الوهميين ، فضلا عن أن شعورنا يمكننا من أن  
نباشر ضربا من الثنائية الباطنية .

ماذا تنتظر حقا عندما تتاح لنا الفرصة لكى نشاهد  
عملا مسرحيا ؟ تجلجل الآن دقائق الجرس الثلاث معلنة بدء .

مشهد من الوهم والخيال ، وايدانا بالتزام السكون من قبل الجمهور الذى يتعالى ضجيجيه والذى لا يذرى بعد هل سيكون ساخطا ام راضيا ؟ وقد جاء الى المسرح فى الاغلب الأعم تحت تأثير منظم من الاغراء الدعائى والتجارى . اننا نشعر دائما أن النظارة قد توترت أعصابهم من الانتظار ، وذلك قبل رفع الستار الذى يحجب عنهم الحفاوة والمسرة ، ولكن هل سيتمكن الجمهور من أن يتخلص من مشاغل الحياة اليومية ومتاعبها ويتركها لدى الباب عند دخوله الى المسرح تماما كما يفعل المسلمون عندما يتخلون عن همومهم ومشاكلهم عند عتبة المسجد ؟ تقول « أوديت أصلان » :

أما دقائق الجرس التى تسبق رفع الستار لتنبية الجمهور الى التزام الهدوء والسكينة فلها اصل فى تاريخ المسرح منذ كان مختلطا بالدين وشعائره . فقد كان بهاراتا Bherata يوصى الممثلين الهنود بأن يبدأوا المشهد بدعاء وتوسل الى الله . وكانت المآسى الدرامية فى القرون الوسطى مشوبة بالطقوس الدينية وكانت تطيل الصلاة والدعاء قبل العرض الدرامى . أما الآن فقد تخلص المسرح من الطابع الدينى ولم يعد ضروريا بالنسبة للجمهور أن يمارس الشعائر الدينية فى دار التمثيل ، ومن ثم فهو يلجأ الى حيلة أخرى يستعين بها على تحقيق النظام فى الصالة واشاعة جو الاستماع وذلك بواسطة عامل المسرح الذى يدق دقاته التقليدية والتى هى أشبه بدقات الطبول

عوضاً عن الدعاء الدينى أو عن ذلك الذى كان ينادى صائحا  
« استمع أيها الشعب ، استمعوا جميعا »

ومما يجدر بالمخرج أن يحاول ادماج الجمهور فى جو روايته منذ أن يخطو الخطوة الأولى داخل المسرح باشاعة الأنغام الموسيقية التى تتفق مع جو المسرحية وباختيار ألوان معينة للستائر وللضوء الذى ينتشر فى الألباء . ثم يجب ألا ترفع الستائر بعد اطفاء النور مباشرة بل علينا أن نطفىء الأنوار قليلا قليلا حتى ينتشر الظلام رويدا فى أنحاء الصالة ، ثم بعد لحظة وجيزة نرفع الستار وبذلك نخلق فترة من الانتقال نتيح فيها للناس أن ينصرفوا عن شواغلهم وما كانوا يأخذون من أسباب الحديث ليتهيأوا لاستقبال الرواية .

ويخلق التمثيل فى الصالة الروح الجماعية ، فيضطر كل فرد أن يتخلى عن فرديته ليندمج مع مجموعة النظارة فى أحاسيس وعواطف يقتضيها الموقف المسرحى . فالدراما كما تهب الممثل شخصية جديدة غير شخصيته التى يعيش بها مع الناس ، تهب الجمهور كذلك شخصية أخرى : فكل متفرج عندما يشاهد المسرحية الجديدة إنما ينسلخ فى الحقيقة من ذاته ليكون مع غيره من المتفرجين « ذاتية » واحدة . فما يكاد يرفع الستار حتى ينسى كل متفرج شواغله وهمومه الخاصة التى كانت تملأ نفسه منذ لحظة وجيزة ، ليعيش فى حياة جديدة لشخصيات وهمية يشاركها شواغلها وهمومها . ان المسرح عندما ينسينا



واقع حياتنا ينسينا أنفسنا معه ، لأنه يحطم الأفكار الفردية ليحل محلها أفكارا جماعية . فالانفعالات والمشاعر المختلفة من خوف وقلق وألم وأمل واعجاب واشمئزاز تسرى فى جميع المتفرجين كما لو كانوا كلهم فردا واحدا ذا وجوه عديدة ، فكما يصل المسرح المتفرج بالشخصيات التى تتحرك على المسرح ، يصله أيضا بل يدمجه مع غيره من المتفرجين ، ويتوقف نجاحه على مدى قدرته على بث هذه الروح وحياتها ، وما دام الأمر كذلك فلا بد من القول بأن الممثل نفسه ينبغي أن يكون فى خدمة هذه الغاية ، وأنه لا يتحرك ولا يعمل بلا هدف ، انه ليس وحده . انه هو الآخر جزء من مجموع وعليه أن يواجه هذا المجموع ويظل دائم الصلة به ، ولذلك تحكم الممثل مواصفات وتقاليد مسرحية يتحتم عليه مراعاتها . ان المتفرج لابد أن يصعد الى المسرح وأن يهبط الممثل الى الصالة ويصير « الكل فى واحد » .

وان دعوى الفن للفن اذا كان لها ما يبررها فى أى فن من الفنون فانها ليست بذات موضوع بالنسبة للفن المسرحى الذى يقوم أساسا على مواجهة النظارة والذى يقاس فيه النجاح والافاق بمبلغ رضى الجمهور ومدى تعاطفه مع الممثل ، والذى يلعب فيه الجمهور دورا من شأنه أن يحقق عملية التكامل الفنى .

انه من المحتمل أن يعمل أى فنان وينتج لنفسه حتى

يقولون علم أن إنتاجه لن يقدر له أن يقع تحت أعين الناس ،  
 لأنه في الحقيقة يعمل بدافع الحاجة الغريزية إلى التعبير عن  
 نفسه والتنقيص عن عقله الباطن ، انه يعمل كمن يحلم في  
 نومه أو في يقظته على غير إرادة منه ، وما العمل الفني في  
 الواقع إلا ضرب من الأحلام . ولكن الشأن في المسرح  
 يختلف جد الاختلاف ، إذ لا يمكن أن يتحقق للمسرح وجود  
 بغير جمهور : ان الممثل إذا لم يجد لنفسه صدى يمثل  
 قلبه في تصفيق الجماهير وأعجابها وفي مشاركتها له  
 في مشاركة تامة في كل ما يجد من عواطف وإنفعالات ، فإنه  
 يعجز عن التعبير عن شخصه الفنية بصيرا مسرحيا صحيحا  
 ومن هنا فتبين أهمية الجمهور كعنصر من عناصر المسرح  
 فنجد وجوده يكمل الإبداع الفني عند الممثل ويزوده  
 دائما بالحرارة والاخلاص والحماس والتطور والجدة .

وقد يحدث أحيانا أن تتبدى عواطفنا وإنفعالاتنا بغض  
 النظر عن وجود من يشاركنا أياها ، ولكن هذا لأن خيالنا  
 يعجز بالنظارة الوهميين ، وأن شعورنا يمكننا من أن نباشر  
 في هذه الحالة ضربا من الثنائية الباطنية .

يقول «برجسون» في كتابه «الضحك» : «إننا  
 لانستطيع أن نذوق المضحك إذا كنا وحدنا ، يخيل إلى  
 أن الضحك في حاجة إلى صدى .. أنصت إليه جيدا ،  
 انه ليس نغمة واضحة متميزة منفردة بل شيء يريد أن  
 يمتد في انعكاسات متوالية ، شيء يبدأ بفرقة ويستمر في

هزيم كهزيم الرعد فى رؤوس الجبال ، ان ضحكنا هو على  
الدوام ضحك جماعة ما » .

ويقول « ستانيسلافسكى » : « ان المتفرج والممثل  
على السواء شريكان فعالان فى تمثيل المسرحية » .  
( اعداد الممثل ) .

والجمهور لا يكمل الممثل فحسب بل هو يكمل المؤلف  
أيضا ، فالمؤلف لا يصنع روايته وحده ، ولكن يشاركة  
فيها الجمهور ، فهو الذى يفهمها ويفرض صياغتها حسب  
مزاجه ومعتقداته وتبعاً لقوة مخيلته ودرجة حساسيته .  
ونحن عندما نقول ان الجمهور هو الذى يخلق الدراما ،  
فنحن لا نقصد هذه المجموعة من المشاهدين الذين يظفهم  
جدران المسرح وانما نعنى الكيان الكامل للمجتمع البشرى  
الذى يكون جمهور المسرح جزءا أو عينة منه . ولهذا كان  
تطور المسرح رهينا بتطور روح العصر فقد سادت الروح  
الدينية عند الاغريق وابان العصور الوسطى ، بينما  
أصبحت الدراما ذات طابع شعبى وتخيلى عند عودة الملكية  
الى انجلترا ، وعاطفية ومثيرة (رومانسية) فى القرن التاسع  
عشر . فاجتماعية وتقديرية فى المسرح الحديث ابتداء من  
«ابسن» ، وأخيرا ظهرت المذاهب الفنية الكبرى من سرىالية  
الى رمزية وايحائية وتأثيرية وواقعية اشتراكية وعجبية تبعها  
للصراعات الايديولوجية الحقيقة الاختلاف . . . . .  
ولكن هناك سؤالان هاما : هل خضنا لتنا التاريخة منقطة ؟

بهذا المعنى فى جمهور المسرح ؟ وهل لا يوجد الآن جمهور  
غير من الأمين يحلو له أن يتذوق مشاهد العنف والهزل  
والابتذال ؟ ولماذا نعرف عن عرض الروائع المسرحية  
بينما نتهالك على اختيار الفواجع العنيفة أو المهازل  
الصارخة ؟

كيف حدث أن نقبل على عرض السيرك والموسيقى  
البدائية الصاخبة بدعى أن هذه النوعيات هى المفضلة لدى  
الجمهور ؟ بينما نستبعد من خطة العرض الروائع التى تعد  
على الأصابع مثل هاملت وعطيل وفاوست إلخ ؟

وإذا كان لنا الحق فى أن نطالب أصحاب العروض  
المسرحية بالاستمرار فى التجديد والتطور ، فيجب علينا من  
جهة أخرى أن نبذل من أجلهم كل اهتمامنا ، ولكنهم  
يعيبون على المسرح انقطاع الصلة بين خشبة المسرح  
والصالة ، وتدهور المشاركة بين الجمهور والممثلين .

وتتساءل أوديت أصلان من المسئول عن هذا ؟ ولكن  
يبدو من كلامها أنها لا تنهى باللائمة على الجماهير ،  
التي تؤكد أن فى طبيعتها استعدادا للمشاركة الجادة .  
وتضرب مثلا بمسرح العرائس الذى تعده مسبارا لجمهور  
المشاهدين الجديرين بحمل هذا الاسم ، والذى يروق  
لجمهور الناس البسطاء بينما لا يروق عند الجامدين وعديمي  
الاحساس من الفوضويين والشرسين وتتساءل أوديت  
أصلان مرة أخرى قائلة :

أليس رجال المسرح جديرين بالاستماع في جميع الحالات  
على أقل تقدير ؟

أى مؤلف ، أى شاعر يستطيع أن يعود بنا الى  
الامسيات الخاليات الباهرات ؟

أم نحن لا ندرى شيئاً عن المتطلبات التى يرضى عنها  
المسرح الآن ، أو حتى عن الشكل الذى ينبغى أن يتخذه  
العمل الدرامى .

ولقد تساءل «أريك بنتلى» في كتابه «المسرح الحديث»  
قائلاً : أترانا نستطيع أن نتطلع فى ثقة واطمئنان الى  
نهضة درامية قريبة بعد الحرب العالمية الثانية كما تطلع  
آبائنا الى مثلها بعد الحرب العالمية الأولى ؟ ويجيب «بنتلى»  
بأن الحرب العالمية الأولى كان قد تقدمها «إبسن» «واستر»  
«نديرج» ثم جاء «ماكس رينهارت» بعد الحرب فكان همزة  
الوصل بين الجيلين . أما اليوم فيميل الانسان الى القول  
بأن المسرح فى حالته الراهنة يمثل حالة واحدة هى الحالة  
التي تسبق النهضة أى حالة الموت . اذ المسرحية على حد  
قول «أوسكار وايلد» نوع من التعبير الشخصى والفردى  
مثلها فى ذلك مثل قصيدة الشاعر أو لوحة الفنان .  
وعلى هذا القياس يكون للكتاب المسرحيين ذاتية يعبرون  
عنها ولكن كتاب المسرح التجارى - وهم أغلبية ساحقة -  
ليس لهم شخصية وهم يوشكون أن يكونوا نكرات ، ولقد  
جاءت أعمالهم متشابهة وعلى غرار واحد لأنها جميعاً

خضعت لما يليه عليها شباك التذاكر ، وأما الكاتب  
 المسرحي الخلاق فانسان له شخصيته وهذا النوع غير  
 موجود الآن ولذلك نستطيع أن نقول لقد مات المسرح ،  
 لمسارخ روسيا القيصرية كانت أكثر مسارح العالم  
 نشاطا ، غير أن مستوى مسرحياتها قد شرع يهبط تدريجيا  
 في العهد الأخير الى مستوى برودواي على ما يبدو . وكذلك  
 إسكيدناوة ، أخذت تقدم مسرحيات على جانب من المهارة  
 ولكن الممتاز بأصالة نادر ولا شيء يرتفع الى مسرحيات  
 «إيسن» «واستر نديرج» وبعد موت «لوركا» «وبراندللو»  
 اضطرت إسبانيا وإيطاليا الى الاكتفاء بمسرحيات تخلف  
 نظامي «فزانكو» «وموسولينى» . وفى بريطانيا  
 الأيو جند سوى «برناردشو» الذى أعلن أن المسرح فى جزر  
 على الدوام ، ولم يعد يروج سوى مسرحيات الجنس  
 والعنف .

لقد تدهور المسرح بسبب النقص الظاهر فى عند  
 كتاب المسرح فى سائر أنحاء العالم ، هذا بالإضافة الى  
 ما جناه النازيون على عالم الفن من تدمير المسارح الأوربية  
 المعروفة ، ثم الميل الى الدعاية العاطفية فى الاتحاد السوفيتي  
 وأخيرا فاننا نرى فى العالم الرأسمالى أن الأعمال التجارية  
 أو المالية الصغرى ما فتئت تنكمش تحت ضغط الأعمال  
 الكبرى . ولا يخفى أن المسرح الرفيع عمل تجارى ضئيل  
 وأن هوليوود وبرودواي أخذتا فى تصفيته لاستخدام

مواهبه البارزة فى أعمال أخرى تختلف كل الاختلاف عن المسرح الرفيع .

والسؤال الآن هو ما مدى مسئولية الجماهير فى هذا الصدد ؟

يقول «أشلى ديوكس» ان الجمهور الذى شاهد درامات «أبسن» الاجتماعية لم يكن مزودا بمواهب عقلية خاصة وانما كان واعيا للأفكار الجديدة ومدركا لمعنى النطق فيها فقد تمر بالتجربة الانسانية أوقات أضلح من غيرها فى خلق الدراما ولا يستطيع المؤلف نفسه أن يحدد هذا الوقت وكل ما فى استطاعته أن يفيد منه عندما يحين . أما خلق هذا الوقت فمن صنع الجماهير التى لا تعرف شيئا من الفن أو الأدب بل تسير فى حياتها اليومية التى تؤلف نسيج التاريخ الاجتماعى .

والكاتب المسرحى حينما يشاهد تمثيل مسرحيته سوف يلاحظ كلامه وهو يخترق أضواء المنصة من أفواه الممثلين الى مسامع الجمهور ، وهذا كفىل بأن يكشف له عما اذا كانت مسرحيته ذات جاذبية أو أنها مفتقرة الى تلك الجاذبية ، ومن هنا يمكنه أن يزن مدى ما فى المسرحية من تأثير .

ان الجمهور هو البوق الوحيد الذى يستمع اليه وهو الناقد الكبير الذى يبالى به ، ويحسب حسابه مادام هو الذى يدفع لكى يدخل المسرح .

وعليه فان من أهم واجبات الكاتب المسرحى أن يلاحظ الجماهير وأن يتعلم من تلك الملاحظة كيف يكتب التمثيليات التى تستجيب لها تلك الجماهير استجابة طيبة محببة وأى المواقف والشخصيات يكون لها أعظم الأثر فى نفوسها • وأهم من هذا ، الدور الذى تلعبه الجماهير حينما يراجع الكاتب مسرحيته ، أو حينما يكتبها من جديد فى أثناء مراحل اخراجها الأولى ، ثم وهى فى طريقها الى ليلة الافتتاح فى المسرح •

ان الرغبة فى التعلم من الجمهور ربما كانت أثمن ما يستطيع الكاتب الناشئ أن يعتمد به فى حرفته الكتابية للمسرح • فهو بهذا وحده يمكنه أن يتعلم كيف يقدر تقديرًا سليماً لا يتسرب اليه الخطأ ، القيمة النسبية للطريقة التى يستعملها لجعل الفعل المسرحى شيئاً مقنعاً وملزماً لمن يجلسون وراء الاضواء المسرحية أو بعد ذلك أمام آلات التصوير حيث يكون الجمهور غير موجود بالضرورة •

ان الجمهور حينما يضحك نراه يهتز الى وراء ثم الى أمام فى مقاعده ولكنه حينما يحزن نراه يتحرك يمينا ويسارا وعليك اذا كنت انت السذى كتبت المسرحية أن تقف فى مؤخرة الصالة وتلاحظ هل يضحكون فى المواقف التى أردت منهم ان يضحكوا فيها ؟ وهل ارسلوا زفرة يترجمون بها عن مواجههم فى المواقف التى أردت أن يفعلوا فيها ؟ انك تستطيع أيها الكاتب ان تحكم وما عليك الا أن تفرس نفسك فى مؤخرة الصالة وتلاحظ •



يقوم علم المسرح على المعرفة المكتسبة بما يستهوى الجمهور فصاحب المسرحية يعرف ان ثمة مواقف أساسية يمكن دائما الاعتماد عليها في اثارة التشويق الدرامي . كما ان الممثل يعرف أيضا ان هناك حركات وتنغيمات صوتية معينة من شأنها أنها تلقى الاستجابة العابرة ، ويستطيع كاتب المسرحية كذلك ان يعرف ما في مسرحيته من كلمات لها حظ في اضحاك الجمهور وتلك هي حدود التجربة العادية التي أمكن بفضلها اكتشاف سيكولوجية الجمهور ، ولقد شجعت السهولة التي تتم بها هذه المؤثرات التقليدية ، صاحب المسرح على الاعتقاد بأنه يستطيع الحكم الصحيح على ذوق الجمهور .

ولا يتأثر الجمهور تأثيرا حقيقيا الا عندما يلمس الصدق في العمل الذي يشاهده وهو لا يشد الصدق من المؤلف وحده ، بل يطلبه أيضا من الممثلين ومن القائمين على اخراج الدراما وتقديمها ، وقد تظفر العاطفة الكاذبة بانتصارات مؤقتة ، كما أن البراعة في القاء النكتة قد يجعل جدران المسرح تهتز من القهقهة العالية ولكن الشيء الثابت الذي ينبغي أن يكون محل التقدير انما هو الايمان بالعمل نفسه .

وجمهور المسرح متغير من الناحية الكمية باستمرار بصرف النظر عن قوة الدراما وروعيتها ، فالمسارح تتمتع أحيانا « بنجاح » غامض كما تعاني فترات من الركود ، وهي تتأثر بالتغيرات المفاجئة حتى التقلبات الجوية الطارئة

ولا يدهشنا إذا رأينا صاحب المسرح يميل إلى تتبع أوهام الجمهور في شيء من الرهبة الأسطورية ، أنه يرى في كل ليلة عددا من الناس المجهولين له ولا يستطيع أحد أن يذكر كم منهم دفعه الإعجاب بممثل معين من ممثلي المسرح وكم منهم إستجاب لإعلانات الصحف . ان إقبالهم على المسرح يكون مفاجئا كما أن انصرافهم عنه يكون مفاجئا أيضا وليس ثمة قانون يحكم هذه الظاهرة . انهم يبدوون ك مخلوقات ذات أمزجة وأهواء غريبة ولا يمكن تحليل ما يقومون به من تصفيق . قد يضحكون ذات مساء من أعماق قلوبهم على عبارة . يسمعونها . ثم يستقبلون العبارة نفسها في الليلة التالية في صمت ووجوم . وهكذا تتتابهم حالات من الحماس ومن الفتور ، ومن والمرح ومن الوجوم ، ومن الزرقة أو الحشونة ، ويشعر الممثلون بهذا التغيير في مزاج الجمهور قبل مرور عشر دقائق من الفصل الأول ثم يأخذون في التعليق عليه خلال فترات ما بين الفصول .

ان كل ممثل يعلم ان الجماهير متقلبة تقلبا شديدا ، وان اخذها يندر أن يستجيب بالطريقة نفسها التي يستجيب بها جمهور ثان حتى في نفس المواضيع من نفس المسرحية . وفي بعض الامسيات يبدو الجمهور على درجة من البؤس غير عادية ، وفي امسيات أخرى يبدو كأنه لا يكاد يملك زمام نفسه . إذا كانت المسرحية ملهة تنخرط الجمهور في الضحك

عادة مسوقا وراء افديه لطيفه ظريفه شديدة الحساسيه .  
وقد يكون لشخصين أو ثلاثة أشخاص ذوى أمزجة لطيفة  
معتدلة قاتير عجيب فى جيرانهم الآخرين بحيث لا يكادون  
يبدأون الضحك حتى يكون لضحكهم أثر فيضج باقى  
الجمهور بالضحك الشديد . وقد اكتشف الكتاب والمخرجون  
هذا السر منذ قرون فاستخدموا «المشجعين» أو المصفقين  
المأجورين يوزعونهم بين المتفرجين ليستثيروهم الى الضحك  
والتصفيق . ولما كان استعمال هؤلاء لايزيد أساسا على  
كونه « غمازا » أو محركا فلا يمكن أن يعد حضورهم شيئا  
شديد المنافاة للأخلاق . «والمشجع» نفسه لايمكن أن  
ينقذ المسرحية السيئة من البوار . والتجربة كفيلا هي  
أيضا بأن تبرهن للكاتب المسرحى بأن أى شيء يسر  
جمهورا من الجماهير قمين بأن يسر جمهورا آخر ، لأن  
الفرق بين جمهور وجمهور هو الفرق فى الدرجة لا فى  
النوع .

الا أن هناك سؤالا هاما يجب أن نجيب عنه فى هذا  
المقال وهو : لماذا يختلف الجمهور الى المسرح ؟ وما هى  
الدوافع السيكولوجية وراء ذلك ؟

هناك قول ان مصدر التأثير الدرامى ينحصر فى قسوة  
الانسان نحو أخيه الانسان وربما كان ذلك أثرا قديما من  
الوحشية البدائية التى كانت تجد متعة فى مصارعة  
الرجال ، والتى لاتزال حتى اليوم تجد لذة فى مصارعة

الثيران ، وفى معارك الديكة وفى صيد الحيوان : وممتعة الكوميديا كما يراها «اميل فاجيه» قائمة تماما على الدهاء والذى يلذ لنا فيها هو سخريتنا من بلاهة أناس هم أمثالنا فى الانسانية ، وتلك بطبيعة الحال لذة أساسها القسوة والاستيحاء . « واذن فالمسرح يستغل فينا ميلنا الى العثور على المتعة بأى وسيلة كانت ، سواء أكانت عن طريق الضحك أم عن طريق الدموع ، وذلك فى شقاء الآخرين دون أن يصيبنا نحن شيء من ألم » .

وتوجد نظرية أخرى تقول بأن موضوع المسرح بالضبط هو كسائر الفنون الأخرى ، عبارة عن استبدالنا بفرائضنا الوضعية المتوحشة احساسات كريهة سامية ، وذلك بقتل الغريزة الحيوانية لحساب الغريزة الانسانية . وربما كان من اللازم ان نفهم أيضا بالنسبة للمسرح معنى التطهير كما أراد ذلك « أرسطو » حينما تحدث عن التراجيديا . فالمسرح يساعدنا على أن نفهم أنفسنا فهما أحسن وهو معهد دراسة حياتنا الحلقية ، التى نبحت عنها فى ذلك التحليل الحيوى العميق ، وفى ذلك تتجلى القيمة الرئيسية والاثـر الجميل للفن المسرحى .

ان الضحك فى المسرح عبارة عن طريقة مخففة من طرق الاستنكار ، الذى يمكن أن يظهر فى التراجيديا بصورة عنيفة من صور السخط والاحتقار فهو اذن نوع من اللذة المعقولة الانسانية .

اننا نذهب إلى المسرح لنشفق ونبكي على آلام التعساء  
 أو بالأحرى لنشفق ونبكي على أنفسنا ، إذ كل واحد منا  
 يرى نفسه بين هؤلاء الذين يتألمون ويكون • وفي الحق  
 أن الشفقة أول درجات الاحسان ، فنحن في المسرح لا  
 نجعل من شقاء الآخرين سببا للمتعة ولكن متعتنا فآخذها  
 من مواساتنا لأنفسهم ، لأن الشفقة في الواقع صورة من  
 صور المواساة ، هي مواساة خرساء ، وهي كل ما  
 نستطيع أن نقدمه إلى أفراد الأسرة الانسانية الكبيرة  
 الذين نراهم يتألمون في التراجيديا •

إن المسرح يثير في الإنسان عاطفة الحنان فمن التناقض  
 أن نحب أنفسنا ونحب أن نراه يتألم ، فنحن في المسرح  
 لانجذ لذة في آلام الآخرين • بل إنه في بعض الحالات  
 يشهد التأثير على العامة من النظارة فنراهم يعلنون عن  
 سخطهم ضد الحوة وغلاظ الاكباد • ويذكر بعضهم  
 حادثة طريفة خلاصتها أنه بينما كانت تمثّل مسرحية  
 «عطيل» أعلى أحد الممثلين الفرنسية ، ثار أحد المتفرجين  
 وكاد يهجم بإطلاق النار على ممثل شخصية «ياجو» ولولا أنه  
 تذكر له اللحظة الأخيرة أنه بصدد شخصية وهمية  
 لارتكب لاجماقة دونها أي حماقة •

ويذكر «لأبيه فينس» في كتابه «نظرية الانواع  
 الأدبية» هذه الحادثة : ساد ألفزع في بيلفيل في باريس ،  
 حينما أراد أخذ النظارة في مدرج مسرح (بيلفيل) ( أعلى  
 مكان على المسرح وأقله ثمنًا ) أن يعلن منخطه واحتقاره

ضد « الخائن » فلم يجد لديه أحسن من أن يلقي بغطاء رأسه  
 في مواجهته وأن يرفع عقيرته في نفس الوقت بالشتم .  
 وتعلق غطاء الرأس بسلاسل الثريات وأخذ الجالسون من  
 النظارة في جوانب المسرح يلقون بمقاعدهم الصغيرة وبما  
 تقع عليه أيديهم ؛ وقد تملكهم السرور بهذا الحادث  
 ليخلصوا غطاء الرأس . أما الجالسون في المكان المعد  
 للفرقة الموسيقية فقد تركوا أماكنهم مسرعين خوفا من  
 وقوع الأشياء المقدوفة نحو الثريات على رؤوسهم ، وعلى  
 حين غفلة اشتعلت النار في بعض الأشياء الملقاة فأحدث  
 ذلك هرجا في المسرح وحينئذ استولى على الجالسين في  
 الطوابق العليا فزع شديد ، فقطع التمثيل واسرع الناس  
 مذعورين نحو أبواب الخروج . ومع ذلك فقد تمكن موظفو  
 المسرح ورجال الإدارة من العمل على استتباب النظام ،  
 فتم خروج النظارة دون أن يحدث شيء ، وقد ألقى  
 القبض على مجموعة من الأشخاص ومنهم ذلك الذي ألقى  
 بغطاء رأسه، ثم وضعوه تحت تصرف رئيس قلم البوليس .

وثمة نظرية ثالثة تقول اننا لانقبل على رؤية مسرحية  
 حزينة لأننا نرغب في البكاء ، كما اننا لا نذهب لمشاهدة  
 مسرحية هزلية لمجرد أننا نود أن نسخر من غيرنا بل في  
 الواقع نحن نرقاد المسارح للاستمتاع بفن الممثل في تقليد  
 غيره ، فكل الفنون بما في ذلك «التراجيديات» تبعث السرور  
 وقد يبدو هذا الرأي غريبا في ظاهرة ، فإذا رجعنا الى  
 واقع الأشياء نرى أن المتفرج أمام مشهد تمثيلي تدوى يدها

بالتصفيق ويرتفع صوته بالاستحسان اذا ما اُجاد الممثل  
فى تمثيله بفض النظر عن موضوع المشهد التمثيلى ذاته  
فقد تدمع عين سيدة لموت البطل على المسرح مثلا ، فاذا  
انتهى المشهد راحت تصفق وتضحك وعيناها مازالتا  
مفعمتين بالدموع ، فالمشاهد التمثيلية لها تأثير مزدوج  
على المتفرج ، فهو يتأثر بموضوع المسرحية وبما فيها من  
عبر مثلا كما أنه يتأثر فى الوقت نفسه بمبلغ اُجادة  
الممثل لدوره ، فهذا الاستمتاع بالبراعة التمثيلية هو  
الدافع الاصيل لارتياذ المسارح . اننا نذهب الى المسارح  
لنمى ملكاتنا الفنية ونفتق اذهاننا ونستمتع بالجمال .  
وأخيرا هناك نظرية رابعة مؤداها أن الاختلاف الى  
المسرح مرجعة هو اشباع غريزة التقمص ، التى نجدها  
عند الاطفال عندما يلعبون وعند الرجل البدائى الذى  
يعتقد أنه هو نفسه وشئ آخر غير نفسه كما يحكى لنا  
«ليفى بريل» فى كتابه «لعقلية البدائية» ، ان الرجل  
المتحضر عندما يذهب الى المسرح يتطلع الى وجود فرد أو  
جماعة تستحق أن يتقمصها ويحقق بها ذاته .

ومما هو ذو مغزى ان وجود المؤلف الذى يستطيع أن  
يشبع هذه الرغبة دراميا بحيث يكون على علم تام بأمال  
الجمهور وتطلعاتها من الأهمية بمكان عظيم . ولا أدل على  
أهمية الكاتب من أن المسرح عندما يجتاز فترة ركود يرفع  
أصحاب المسارح عقيرتهم بالشكوى من ندرة المسرحيات  
الجيدة وينقل نقاد الدراما هذه الصرخة ثم يرددها كبار

الكتاب فى الصحافة بدورهم .. على أن الكاتب الكفء لا يكفى لأشباع رغبة الجماهير فى التقمص بل لابد من وجود الممثل الذى يتمتع بالجاذبية المطلوبة والذى ينطوى على خصائص الزعامة .

وبعد ، فقد يبدو لأول وهلة أن النظريات السالفة الذكر نظريات متعارضة ينفى بعضها بعضا ولكنها فى الحقيقة نظريات متعاونة ومتكاملة رغم ما فيها من تنافر ظاهرى ، فالرغبة فى التقمص والرغبة فى التشفى فى التطهر وإبدال الغرائز الحيوانية بعواطف نبيلة وسامية وأخيرا الرغبة فى الاستمتاع كلها دوافع سيكولوجية وحوافز نفسية تقتضيها مواقف درامية متباينة .



## الفصل الثالث

### . بناء المسرح

كان لدى القدماء نظريات دقيقة . وإذا لم تكن قد  
وقعنا على أثر لوجود المسرح المصرى . فإن الأب دريتون  
Drioton ذكر أن المسرح المصرى كان موجودا قبل  
أشيل بخمسة عشر قرنا (١) وتوجد بعض الوثائق الهندية  
القديمة جدا ، فهناك ناتيا كاسترا - Natya Castra  
وبحث بهاراتا الهندى ، وستة وثلاثون فصلا تتحدث عن  
قاعات المشاهدين ( الصالات ) والإخراج والتمثيل والموسيقى  
والغناء الجماعى والمسرح الشعرى والتاريخى ، وصنوف  
شتى من مسرحيات مدونة .

---

(١) مدريتون عن المسرح المصرى القديم ترجمه الى العربية  
د . ثروت عكاشة .

وفى الغرب فان هناك كتابا هو «فن الشعر» «لأرسطو»  
له بالعربية عدة ترجمات واحسدة بقلم د. عبد الرحمن  
بدوى وأخرى بقلم د. شكرى عياد وثالثة بقلم د. احسان  
عباس) ونظريته فى «التقليد» «والتطهر من الآلام» . لقد  
كان هذا الكتاب هو «العمدة» وظل سائدا الى مسأ بعد  
القرن السابع عشر . أما «شيكسبير» والمؤلفون فى عصر  
«اليزابث» (اليصابات) فقد أدخلوا على المسرح كثيرا من  
البهرج والوهم . وكذلك فعل «كورنى» الذى خرج على  
المألوف وما تفرضه قاعدة الوحدات الثلاث طبقا لرأى  
الأكاديمية : أى وحدة المكان والزمان والحدث (الفعل) .

يرى «أرسطو» أن «الحدث» أو «الفعل» عبارة عن الجزء  
الأساسى فى الدراما ، وبدونه لا يمكن أن توجد التراجيديا  
اذ أنه منها بمثابة الروح . والواقع أنه فى المسرح كما  
هو الشأن فى الحياة لا يمكن لطبائع الناس أو أخلاقهم أن  
تتكون وتظهر الا بواسطة ما يصدر عنهم أو ما يتلقونه  
من أفعال أو أحداث .

ان المسرحية كالقصة ضرب من ضروب الأدب لأن  
الألفاظ وسيلتها الى التصوير ، لكن ظروف الألفاظ فى  
فى المسرحية تختلف عنها فى القصة ، وأول ما يلمحه الناظر  
من فروق بينهما هو أن المسرحية تكتب لتمثل وأما القصة  
فتمثل لتقرأ بيد أن المسرحية والقصة من جهة أخرى  
تصوران أفعالا وان كانت الأفعال التى تصلح للاولى  
تختلف عن الأفعال التى تصلح للآخرى .

والدراما فى اللغة اليونانية معناها «الفعل» وهى ليست تصويرا للفعل فحسب وانما هى الفعل نفسه .  
ان الدرامات التى ظهرت منذ أقدم العصور تنبض بروية الانسان وهو يتحرك ولذلك فان مضمون الدراما انما ينصرف دائما الى كل ما هو منظور على المسرح . ومعنى هذا أن الدراما والمسرح شيان ينبغى أن يكونا شيئا واحدا ، وان الطابع المميز للمسرحية هو بغير شك أنها أدب يراد به التمثيل ، أى تمثيل الفعل أو الحدث . وما دام الامر كذلك فلا بد من أن نسأل : أى نوع من الانفعال أو الأحداث يصلح لها أكثر من غيره مع العلم بأنها تستخدم انسانا بشريا (الممثل) وسيلة لتمثيل أحداثها ؟

والجواب عن هذا السؤال هو أن الممثل - وهو انسان من البشر - يكون فى أحسن حالاته ومواقفه اذا مثل فعلا انسانيا مما يأتية البشر ، فالانفعال الانسانية هى مجال المسرحية وعلى الدراما أن تتجنب غير ذلك من أفعال الحوارق التى تقتضى طبيعة غير طبايع البشر ، فليس من شأنها أن تمثل فعل القوى الطبيعية ولا فعل الحيوان والطير . نعم لها أن تحدث - اذا اقتضى الأمر وعرضا مسرحيا أو تيارا جارفا ، على أن تكون هذه الظواهر عنصرا ثانويا يساعد على اتساق المسرحية فى مجموعها . وان غالت المسرحية فى تصوير هذه الظواهر الطبيعية فجعلتها عنصرا أساسيا مقصودا لذاته فقد خرجت على حدودها

الطبيعية ، ناهيك عن أنها أذنت لعنصر واحد أن يطفى على سائر العناصر . وكذلك لا يجوز للمسرحية أن تمثل فعل الطير والحيوان وقد ترى مسرحيات يقوم ببطولتها طير أو حيوان ، ولكن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكك في صحتها لان الطير والحيوان في أمثال هذه المسرحيات يمثلان الآدميين وأفعالهم بطريقة الرمز يبقى سؤال : هل للمسرحية أن تدخل عنصرا روحانيا بين عناصرها ؟ هل لها أن تقبل بين عناصرها أربابا وأشباحا وجنيات وساحرات ؟ والجواب بالإيجاب على شرط أن تعامل كالطير والحيوان - معاملة الآدميين خلقا وسلوكا .

ويقول «ارنست» فيشر (الاشتراكية والفن ترجمة أسعد حليم) . ان الجنيات عند شيكسبير أكثر واقعية من الفلاحين والصناع الذين نراهم في كثير من اللوحات .

ان الاحداث الانسانية هي مجال المسرحية ، وكم من مسرحية قضى عليها بالاخفاق لخلوها من الاحداث ولكثرة القول وقلة العمل :فرواية برناردشو «الانسان والانسان الأعلى » تنطوى على منظر لا أحداث فيه ولا حركة ولذلك أحجم المخرجون عن تناولها .

والحادث الرئيسي في المسرحية له سمات أساسية عند أرسطو . . كان أرسطو يتمسك بوحدة الحادث الرئيسي أو الوحدة في الحوادث الجارية والتي تملأ فراغ المسرحية ،

فكان يريد موضوعا واحدا ، وحادثا واحدا يسيطر على غيره من الأحداث ، ولم يكن من رأيه أن يستعاض عن هذه الوحدة ببطل رئيسي تنتهي اليه مجموعة كبيرة متنوعة من الاحداث أو المغامرات . وعلى العكس من «أرسطو» ذهب الشاعر الفرنسي «كورني» في القرن السابع عشر الى وحدة البطل وتعدد الأحداث ، ففي مسرحيته «هوراس» توجد المعركة من ناحية ، ثم مقتل كاميل Camille ومحاكمة القاتل من ناحية أخرى ، وتجيء الوحدة الكاملة من بطل رئيسي هو «هوراس العجوز» والبناء الدرامي عموما انما يتحدد أكثر بواسطة تتابع الاحداث تتابعها عقليا . ويؤكد «أرسطو» بصراحة ذلك المبدأ المعروف لدينا ، وهو ربط المناظر بعضها ببعض ، وهو بذلك يريد أن يرى الاحداث يتولد بعضها من بعض وينبغي اذن أن لا نستعين بوسائل أجنبية عن الدراما لكي نحصل على المفاجآت أو على الحل فيها . وليست الدراما غير بناء للحياة من جديد ، ولكنه بناء يتحكم فيه العقل وليس للمصادفة حظ فيه . وهنا أيضا يسمو الفن على الطبيعة فهو ينظم ما كان مفككا لا صلة بين أجزائه . وهذا المبدأ الحتمي للدراما يكاد يجمع عليه كل المحدثين .

يقول هـ. ت. شادلتن ( كان أستاذ الأدب الانجليزي في جامعة مانثيسستر بانجلترا ) وصاحب كتاب فنون الأدب تعريب د . زكي نجيب محمود ) ان خير مقياس تحكم به على جودة المأساة ان ترى هل تحقق عند مشاهدتها لشعور

بأن موت البطل محتوم بحكم الحوادث ، فان فعلت جادت  
 والا فاحكم عليها بالضعف والفشل فمثلا قد يصيح مشاهد  
 اذ يرى « روميو » قد هم بقتل نفسه الى جانب ما ظنها  
 جثة حبيبته «جوليت» ، أقول قد يصيح مشاهد من مكانه  
 محذرا «روميو» ألا يتم فعلته لان «جوليت» في حالة من  
 التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيحة نقدا سليما  
 توجهه الى رواية «شيكسبير» «روميو وجوليت» ، لان هذا  
 الصائح لم يحس في أعماق نفسه أن «روميو» سيموت  
 كنتيجة لازمة لما قدمت يداه ، بل شعر أنه موت ظالم  
 وقع في غير موضعه ، وان كان هذا هكذا فالمرحبة ضعيفة  
 بغير شك من هذه الناحية . اننا نعترف أن «روميو  
 وجوليت» مترعة بالوان السحر الفني الذي لا يستطيعه الا  
 شاعر في عظمة شيكسبير ونبوغه ، لكنها من حيث هي  
 مأساة فيها ضعف لاشك فيه ، مصدره هذا الشعور الذي  
 أشرنا اليه ، وهذا الشعور انما نشأ عن ضعف في منطق  
 الحوادث ، أدى الى نتيجة لاتلزم حتما عن مقدماتها . الموت  
 في ختام هذه الرواية ليس وليد الحوادث نفسها ، انما  
 هو ضربة من القدر شاءتها المصادفة العمياء . ولو كان  
 «روميو» قد كلف نفسه النظر الى صدر «جوليت» وهو  
 يرتفع وينخفض نتيجة لعملية التنفس ، لعلم من فوره أنها  
 مازالت على قيد الحياة ولما أقدم من ثم على الانتحار .  
 ولا جدال في أن شكسبير قد أدخل في فنه عنصر «لقدرة»  
 ليسعفه بموت البطل حيث لاتسعه حوادث الرواية

ومواقفها . ونحن اليوم لانعترف بهذا العامل الدخيل على أنه من طبائع الأشياء ، لانه فى رأينا اليوم اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التى تقع لغير سبب ظاهر، وفى رواية «روميو وجوليت» يلجأ شيكسبير الى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجئ على النظارة ، وهى اصلاح ما بين الأسرتين المتخاصمتين - الأسرة التى منها روميو والأسرة التى منها جوليت - لعل هذا الوئام بين أسرتى الشهيدين يشفع له عند نظارته ، لكنه فى الحلق عوض ضئيل اذا قيس الى الفاجعة الأليمة والى الموت بالمجان الذى راح هذان البطلان ضحية له .

يشترط لحاتمة الدراما أن تكون نتيجة لازمة لطبائع الأشياء ، حتى يشعر المشاهدون أنها متفقة مع ما يسود الكون كله من حتمية سببية أو حتمية مطردة لا تختلف فان وقعت الأسباب فلا مناص من وقوع المسببات فى أثرها ، ولا يجوز أن يجيء موت البطل فى النهاية بفعل المصادفة التى لاتجد مبرراتها فى فصول المسرحية ، بل يجب أن تصعد الحوادث بعقول النظارة خطوة فخطوة حتى تبلغ بها ذروة مرتكزة على الماضى كله . هنالك مأسى يموت أبطالها بفعل حوادث عارضة أو عوامل مؤقتة ولا شك فى أن هذه المأسى معيبة لم تكمل فيها ، اذ يعوذها شعور المشاهد بأن القوانين التى تتحكم فى حوادثها هى نفسها القوانين التى يسير بمقتضاها الكون كله .

من الواجب أن تفيض الحوادث على المسرح بحالة طبيعية وبشكل يتفق مع مجراها في الحياة ، بحيث تعطى صورة من الحقيقة وهذا هو «التقليد» كما يسميه «أرسطو» ويمكن أن يقال ان الحقيقة في بعض الاحيان قد تبدو غير معقولة ، وهنا يجب أن يتجه مجهود المؤلف المسرحي الى أن يجعل من هذه الحقيقة موضوعا يقبله الناس وبالتالي موضوعا حقيقيا ومعقولا .

أهم سمات الحدث المسرحي اذن : الوحدة - ناسوتيه الحدث - تولد الاحداث بعضها من بعض بشكل حتمي وضروري - اعطاء صورة أقرب ما تكون الى الواقع على أن تكون معقولة .

يبقى بعد ذلك ما يسمى بوحدة المكان والزمان .  
«فليكن حادث واحد قد جرى في مكان واحد ، وفي يوم واحد ، شاغلا للمسرح الملى بالنظارة حتى نهاية التمثيل» .

هذان البيتان من شعر «بوالور» يجمعان ما يسمى في عرف الدراما قانون وحدة المكان والزمان ووحدة الحدث . .  
وتستلزم وحدة المكان أن تحدث كل الحوادث الممثلة على المسرح في مكان واحد . بيت أو قصر أو معبد أو ما يحيط بكل واحد منها .

ويمكن أن يفهم من وحدة الزمان أن يتم الحادث في مدة حقيقية لا تتجاوز بكثير أربعاً وعشرين ساعة .  
وتقوم وحدة المكان والزمان والحادث على الفرضية التي



تقرر وجود تشابه بين الدراما والواقع ( التقليد ) ، ولقد ظل النقاد يعولون على هذه الوحدة حتى القرن السابع عشر باستثناء « كورني » فى فرنسا وشيكسبير فى انجلترا .  
وهذه القاعدة الارسطية قد تحدث عنها « شابلان »  
( شاعر فرنسى ١٥٩٥ م - ١٦٧٤ م ) الى ريشيليو ، فلم يسع الأخير الا أن يؤيدها . ولكن لم يجمع هذه الضوابط ويقعدها الا الاكاديمية الفرنسية سنة ١٦٣٨ م . وحتى ظهور مذهب الرومانسيين لم يستطع أحد من المجددين حتى « ديدرو » أن يتخلص من سلطان هذه القاعدة .

ويعلق « لاييه فينس » ( صاحب « نظرية الأنواع الأدبية » ترجمة د . حسن عون ) على هذه القاعدة قائلا :  
« لقد أعلن مؤيدو نظرية الوحدة فى الزمان والمكان أنهم يعتمدون على رأى أرسطو ، ومن هنا حاولوا باسمه فرضها على المؤلفين . ولكن أرسطو فى كتاب « الشعر » يقف موقفا سلبيا بالنسبة لوحدة المكان ، بمعنى أنه لا يذكر كلمة واحدة عنها . اننا نلاحظ أن المسرحيات اليونانية التى تحت أيدينا الآن ترينا أنها كانت تحدث غالبا فى مكان واحد ، ولكن هناك أيضا بعض المسرحيات لايشيل وأرستوفان كانت تتخطى هذه الوحدة المكانية . أما بالنسبة لوحدة الزمان فان أرسطو قد لاحظ أن التراجيدى اليونانية كانت تضطر قدر المستطاع أن تدوم مدة دورة شمسية يريد يوما كاملا - أو أن تتجاوز ذلك بقليل وأرسطو هنا انما يقرر واقعا ولا يضع قانونا . والذين اعتمدوا على حجة

المطابقة بين الدراما والواقع فاتهم أننا اذا قبلنا أن تكون المدة التي تستغرقها الدراما أثناء التمثيل وهي لا تتجاوز الساعتين معبرة عن أربع وعشرين ساعة في الواقع الخارجى، نقول اذا قبلنا ذلك فما الذى يمنع منطقيا من اطالة هذا الوقت الحقيقى أكثر من ساعات اليوم الواحد . ويختتم « لابييه فينس » كلامه بقوله : ان المسرح كالتاريخ وكفن الرسم . فالتاريخ يجعلنا من فصل الى آخر نقضى السنين والمسافات . ويصور لنا الرسم على قطعة قماش لا تتجاوز مساحتها بضغ سنتمترات مناظر بعضها قريب وبعضها يكاد يتلاشى فى الأفق البعيد .

على كل حال ان قاعدة الوحدات الثلاث كانت دائما مثار نقد وخلاف . ولقد أخذ كل مؤلف درامى يدافع عن موقفه فى مقدمة عمله ، وحاول كل منهم أن يجد تعريفا جديدا للكوميديا والتراجى - كوميك .

ولقد ذهب بعضهم ومنهم « لاجوس اجري » Lajos Egri

- ( مؤلف مسرحى معاصر ، مجرى الأصل ، يعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية وصاحب كتاب « فن كتابة المسرحية » ترجمة المرحوم «درينى خشبة» مذهبها يذكرنا بموقف « كورنى » فى مسرحية «هوراس» ، اذ يقول :

ذهب أرسطو الى أن أهم ما فى التأليف المسرحى كله هو بناء الحوادث . ولكن أرسطو تجاهل بذلك أهمية

الشخصية المسرحية ، على حين أن الشخصية هي أهم  
العوامل في أى نمط من أنماط الكتابة مهما كان نوعها .  
ونحن من جانبنا لا نود أن نعقد مقارنة حامية حول  
الحادث أو الشخصية من حيث الأولوية بالاهتمام . فذلك  
أمر لا ينبغي أن يكون مبيتا من قبل بوصفه حكما سابقا .  
ولكن تحدده المواقف المتبانية وظروف المسرحية . وعلى أى  
حال فإن المؤلف الدرامى انما يدير المسرحية عن طريق  
الحوار ، وتظل مهمته الدرامية منحصرة فى الحادث وتحليل  
الشخصية . وفى طريق الحوادث والصفات المميزة للأشخاص  
يتمكن المؤلف من وضع الأزمة والنمو بها حتى ينتهى الى  
حلها : فالأشخاص تتصرف وفق طباعها ودوافعها الخاصة  
وميولها ومصالحها ، ومن ناحية أخرى فإن الأحداث التى  
هى نتيجة لهذه التصرفات يكون لها أثرها على نفس  
الأشخاص . ومن هذا التيار المزدوج ومن ذلك التشابك  
المتوالى بين الفعل ورد الفعل تتكون الأزمة كما يتكون الحل .  
ولا يوجد الشخص على المسرح - كما هو الشأن فى  
الحياة - الا بواسطة أخلاقه الطبيعية . هذه الأخلاق الطبيعية  
هى التى تكون الشخصية وتعمل على تحديد أوجه الخلاف  
بين انسان وانسان آخر . ان التكوين الخلقى للفرد هو الذى  
يصور الشكل الأخلاقى الداخلى ثم يجعله فى حالة من  
التميز ومن الخصوصية ومن الدوام ، يجعله فى حالة من  
ذلك كله تساوى نفس الحالة التى يكون عليها شكلنا  
الخارجى .

ويتكون الخلق الطبيعي نتيجة للتركيب الطبيعي والبيئية المحيطة والمعتقدات والتقاليد الخ . ولكن الخلق الطبيعي كما رأيناه عبارة عن شيء أكثر عمقا وأكثر دواما من العادات . إن المقصود من العادات المظهر الخارجي لنوع من الحياة .

والعادات تتغير مع الزمن ، وفي الحق أن الخلق الطبيعي فيه شيء من ذلك ، ولكنه مع هذا أقوى ، فهو لا يشتمل فقط على طريقة العمل بل على طريقة التفكير وطريقة الاحساس . إن العادات موضوع الكوميديا الاجتماعية لأنها تستخرج من رذائل العصر وانحرافاته أو من العيوب السطحية فيه ، وهي لذلك مضطرة لأن تجدد مادتها باستمرار ، وتجاهلها رهن بالتجديد . أما الكوميديا الأخلاقية التي تتخذ الأخلاق الطبيعية موضوعا لها فهي النقيض من الأولى . لأن موضوعها هو الإنسان بما هو كذلك في كل مكان وزمان بعيوبه المتصلة بطبيعته كالبخل والتفاق الخ . وهذا النوع من الكوميديا يظل مفتيا إلى غير نهاية . وهذا هو السر في أننا مازلنا إلى الآن نمثل مسرحيات « مولير » كالبيخل وتارتوف ومريض بالوهم وما زلنا إلى الآن نعجب بأفلام شارلي شابلن الصامتة على الرغم من أن عهد الأفلام الصامتة وقد ولى ومضى . وقد أخذ بعضهم على « مولير » أنه أسرف كل الاسراف على شخصية « أرباجون » بحيث تبدت كأنها مثقلة بجميع سمات البخل مما لا يحتمله رجل واحد . ولكن هكذا يتطلب التركيز في الدراما ، وذلك بأن يستغنى عن ذكر عدد من الأشخاص ، ويكتفى بواحد من بينهم

بوضفه نموذجاً لفئة أو طبقة من الناس . ثم ان أولئك  
النقاد الذين ينتقدون أرباجون عند مولير يشبهون القضاة  
الذين يصدرون أحكامهم خطأ على تمثال أكبر من الشخص  
الطبيعى له وذلك لأنهم لم يفهموا أن التمثال بوضفه على  
القاعدة المرتفعة التى يجب أن يشغلها سيتضاءل نتيجة لبعده  
المسافة إلى النسب العادية التى بين أجزاء الانسان . ان  
قانون التناسب فى المسرح يتطلب هذه المبالغة فى الأجزاء  
وهذا الاكثار فى السبكات وهذه القوة فى الألوان وهذه  
الخطوط العريضة العديدة التى ستتضاءل تحت تأثير البعد  
وسرعة العرض .

وهنا يمكننا أن نسأل هذا السؤال : هل هناك  
أسلوب درامى خاص ؟ يقول « مولير » ان قاعدة القواعد  
فى المسرح هى أن نغير الى كل شخص لفته الخاصة التى  
تناسب طبيعته ومكانته الاجتماعية ، فكل من الطبقة  
البرجوازية وطبقة الفلاحين وطبقة الخدم لدى مولير لغتهم  
الخاصة التى تناسب مكانتهم الاجتماعية : تعبيرات عائلية  
وامثلة شعبية الخ . اذن فكتابة المسرحية تتطلب أن تجد  
لها الألفاظ الملائمة لأشخاص مختلفين اختلافاً بينا فى  
البيئة والمزاج والثقافة والذكاء . ان حقيقة الديمقراطية  
الدرامية تكمن فى الموهبة التى تمكن المؤلف من أن ينسى  
نفسه تماماً ويترك لأشخاص مسرحيته الفرصة لكى  
يتحدثوا بلغتهم الطبيعية ويحيوا حياتهم الخاصة . والأديب  
الذى يؤلف للمسرح يجب عليه أن يترك جانباً أذواقه

وأفكاره وحتى ما لديه من عقائد لكى يستطيع أن يدخل  
فى روح أبطاله . يجب عليه كذلك أن يفترض ما لديهم  
من أفكار واحساسات تتناسب مع مكانتهم الاجتماعية وهن  
ثم فان النظرة الموضوعية من جهة أخرى شرط أساسى لخلق  
طراز حقيقى ومتنوع فى نفس الوقت .

ويقول « اليوت » من هنا يجب أن يكون المؤلف  
المسرحى مقيدا بنوع الشعر ، وبالمستوى الشعرى الذى  
يناسب كلا من الأشخاص الذين فى مسرحيته . وهذه  
الأبيات من الشعر ينبغى أيضا أن تبرر وجودها بتنميتها  
واحياؤها لمواقف التى تقال فيها ، حتى ولو كان الانطلاق  
بالشعر الرائع موافقا لمن أسند اليه من الشخصيات  
المسرحية فمن الواجب أن يقنعنا بأنه كان ضروريا للعمل  
المسرحى فيها ، بل يجب أن يساعدنا على استخلاص ذروة  
الأزمة الانفعالية من خلال الموقف . قد يقع الكاتب  
المسرحى فى خطاين :

١ - أن يسند أبياتا من الشعر الى شخص لا يصلح  
لقولها .

٢ - أن يسند أبياتا من الشعر الى الشخص المناسب،  
ولكن من غير أن تكون تلك الأبيات مساعدة على تقدم العمل  
فى المسرحية ، والمسرحى الذى يتناول أشخاصا هم أقل  
عددا من الذين يتناولهم القصاص ، والذى لا يستطيع أن  
يمد فى أعمارهم أكثر من مدى ساعتين أو نحوهما ، هذا

المسرحى يجب أن يشعر شعورا عميقا مع اولئك الأشخاص جميعا . وينبغي له أن يوزع الشعر ويبيئه على قدر المجال الذى تسمح به طاقة كل من الأشخاص الوهميين الدين خلقهم . هذه الحاجة الى التوزيع تستلزم بعض التنويع فى الأسلوب الشعرى ليوافق حال الشخص المسند اليه . ومادام أن لأشخاص المسرحية حقوقا على الموقف هى نصيبهم من الشعر ، فالشاعر ملزم بأن يحاول أن يستمد شعره منهم بدلا من أن يفرضه عليهم فرضا . وقد يستند المؤلف الى أشخاص الرواية بالاضافة الى صفاتها الأخرى بعض ما يتميز به هو من صفات خاصة ، بعض القوة أو الضعف ، بعض النزوع الى العنف أو التردد ، بل بعض الشذوذ الذى يعانيه . يعطى المؤلف شيئا من ذاته لأشخاصه ، ويضيف اليوت الى ذلك أنه على يقين أيضا من أن المؤلف قد يقع هو نفسه تحت تأثير الأشخاص الذين يخلقهم .

يرى فرويد أن الانسان طالما كان يكتب ويكظم فى عقله الباطن الكثير من الميول والنزعات التى لا يجرؤ على اعلانها فى المجتمع الذى يعيش فيه ، فانها تصبح كالماء الجوفى فى باطن الأرض أو كالنار تحت الرماد وهى مع اختبائها قوة لا يستهان بها ولها أثرها فى توجيه الانسان عامة والفنان خاصة . ومن نتائج هذا الكبت تكون العند النفسية التى لا سبيل الى التخلص منها الا بالتنفيس عما يعتلج فى أغوار اللاشعور وهناك أربعة منافذ يمكن للميول

والنزعات المكظومة أن تتحرر من خلالها : أحلام اليقظة  
- أحلام النوم - التهيج العصبى - الانتاج الفنى .

والذى يهمنا هنا هو المنفذ الرابع أى منفذ الفن .  
والفن وسيلة رمزية مشروعة فى أعين الناس ، وهو يمثل  
نوعاً من التسامى وضرباً من التهذيب العقلى للمشاعر  
الجنسية والنزعات العدوانية . ( فرويد ، ليوناردو  
دافنشى ، لندن ، سنة ١٩٣٢ ، ص ١٢٨ ) .

وعلى ضوء ما سبق حاول ارنست جونز فى  
دراسته عن ( هملت وعقدة أوديب ) أن يحلل عملية  
التأليف المسرحى ، فقال انها تتم بطريق الخلطة  
وهى عكس عملية التكثيف التى تجرى فى الأحلام : ففى الحلم  
نجد أن الشخصية الواحدة تتكشف فيها عدة طبائع  
تدل فى الحياة الواقعية على عدة نواح أو شخصيات ، بينما  
فى الدراما يلجأ الكاتب الى تفرقة الصفات المتعددة الموجودة  
فى شخص واحد فى الحياة الواقعية ، فيرسم لنا عدة  
شخصيات تمتاز كل منها بصفة من تلك الصفات . وعلى  
ذلك كان عم هملت يقسم بعملية القضاء على الأب  
والاستمتاع بالأم ، وكانت أوفيليا بطباعها المخالفة لطباع  
الملكة تمثل فرار شيكسبير من تعلقه بأمه ، وكان هملت  
نفسه يمثل الأنا التى أصابها الشلل فعجز عن أن يفعل  
شيئاً نتيجة الصراع الحاد بين الأنا الأعلى وبين عوامل  
الشعور التى تتعلق بالأم . وهذا هو الفرق بين عملية  
التأليف المسرحى وأحلام النوم . أما الفرق بين عملية



التأليف وحلم اليقظة فيتحدد في أن كاتب المسرحية يتأمل  
 نفسه كما هي في واقعها على حين ينساب حالم اليقظة في  
 حلمه فيرفع شخصه الى مرتبة البطولة ويقضى على جميع  
 العقبات ويحوز كل ما حرمه منه الواقع . ومشاركة  
 الجمهور لكاتب المسرحية تختلف عن مشاركة الصديق  
 لصديقه في حلم اليقظة المتبادل ، فمشاركة الصديق  
 ايجابية على حين أن مشاركة الجمهور سلبية . وكاتب  
 المسرحية مضطر الى الوقوف على سطح اللاشعور . وصاحب  
 حلم اليقظة يحقق الجمال في ذاته وداخل نفسه لكن الفنان  
 يحققه خارج ذاته ، فالفن تضحية بالرجسية . ان  
 العبقرية هي وحدها التي تشهد مكنونات اللاشعور في  
 اليقظة على حين يراها الناس في الأحلام . ان دراسة  
 اللاشعور من الاهمية بمكان من أجل اقامة علم نفس  
 مسرحي ان نشأة علم النفس وتطور العلوم الانسانية في  
 مطلع القرن العشرين ، أدت في الحقيقة الى ظهور مذاهب  
 فنية كالسريالية والرمزية والايحائية والتأثيرية ، ومن ثم  
 ازدهرت الحركة المسرحية وسارت قدما في النصف الأول  
 من القرن العشرين وأضحت في ثوب جديد : فقد ظهر  
 مؤلفون من أمثال « استرنديبرج » و « بيرنديللو » وغيرهما  
 أعطوا المسرح تجاربهم وأحلامهم . وقامت ضجة في الدوائر  
 المسرحية عندما ظهر الى الوجود اتجاه اللا معقول على يدى  
 « يونسكو » و « بيكيت » . ولقد تعرض هذا الاتجاه  
 للهجوم الشديد من كافة الأجنحة الفكرية سواء من اليمين  
 أو من اليسار . وتعلق « أوديت أصلان » على مذهب

الا معقول يقولها ان الحركة المسرحية العالمية اصبحت  
 بصدمة عنيفة بسبب ظهور هذا الاتجاه ، ولوحظ بعده ان  
 ثمة هبوطا في مستوى النص والحبكة ، وحلت فوضى  
 غامرة محل الدراما الادبية ، وصار المخرجون يطالبون  
 بسيناريو الى جانب النص نظرا لما يتسم به الفن الشعري  
 لدى هؤلاء الكتاب من تشتت لا يعاذى التكنيك المسرحي .  
 ولقد حدا الامر « باوديت اصلان » الى المناداة  
 بـ « مسرح » فاجنر الموسيقى الراقص ، بغية الخروج من  
 المحنة . فهي تقول بان الفن المسرحي قدم لنا نصوصا  
 جديدة بالاعجاب عبر التاريخ مثل تراجيديا « داسين »  
 في عصر ما بعد النهضة الالمانية وكوميديا « جيرودو »  
 مؤخرا ، ولكن المسرح بهذا الشكل قد قضى على كثير من  
 مقومات الدراما الاخرى . ولقد اصبحت المسرح بفضل  
 « ريتشارد فاغنر » فنا شاملا ولكنه ظل مهددا بخطر  
 العودة مرة اخرى الى الفن الدرامي البحت . ان الرقص  
 والموسيقى والشعر ثلاث اخوات ولدت مع مولد العالم .  
 ومنذ ان بدأت هذه السنون الثلاثة تتشكل في وحدة  
 عضوية ( مثل الاوبرا ) فان مزايا ظهور الفن قد اinct  
 ثمارها . وهذه الفنون الثلاثة بطبيعتها غير منفصلة او  
 بالاحرى غير قابلة الانفصال ، فهي بالحقيقة متصلة ابدا ،  
 وانفصالها مناه تحطيم « الدائرة الفنية » . وهذه  
 الاخوات الثلاث يربط بينها جميعا التعاطف والحب وهي  
 متحدة اتحادا حيويا بالحس والروح الى درجة ان انفصال

أية واحدة منها عن زميلتيها انما يؤدي الى أن تصبح عديمة الحركة وجامدة . ومن ثم لن يكون فى امكانها أن تحيا الحياة الصناعية .

أما أنصار الفلسفة الماركسية فقد أنحوا باللائمة على مذهب اللا معقول لأنه يحيل الحياة الى وهم باطل لماقد المغزى ، ويعتبر أى كفاح من أجل مستقبل أفضل هو من ثم عديم الجدوى ، ويطرح من جديد مشكلة الحتمية ويذهب الى حد الطعن فى سلامة المبدأ الجبرى ، وزعزعة الثقة فى موضوعية العلم والعالم الخارجى .

ولكننا اذا اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعى هو السمة المميزة للواقعية فى الفن فيجب ألا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجى الموجود بشكل مستقل عن وعينا . فالشيء الموجود بشكل مستقل عن وعينا هو المادة . أما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتبادلة المعقدة التى يمكن أن يدخل فيها الانسان بقدرته على التجربة والفهم . ان التعبير الفنى ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخص الفنان ، وانما هو الطبيعة من خلال احساساته ، ومن خلال تجربته الخاصة . وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسى يستطيع ادراك العالم الخارجى بل هو أيضا انسان ينتمى الى عصر معين وطبقة محدودة وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ، ولهذه كلها دورها فى تحديد الأسلوب الذى يرى به ويعانى . انها جميعا تشترك فى خلق واقع أكبر

بكثير من مجموعة الأشياء التي يمكن أن توزن أو تحسب  
أو تقاس . ان هذا الواقع تحدده نظرة الفنان الفردية ان  
الجماعية معا ، والواقع في شموله هو مجموع العلاقات  
بين الذات والموضوع لا ماضيا فحسب بل مستقبلا  
أيضا ، لا أحداثا فحسب بل وتجارب ذاتيه وأحلام  
ومخاوف كذلك . ان العمل الفني يجمع بين الواقع  
والخيال ، ويوحد بين الذات والموضوع .

## الفصل الرابع

### سيكولوجية الممثل

يتحدث الممثلون والمغنون والراقصون والموسيقيون طواعية واختياراً عن مواهبهم وهم يشعرون في قرارة أنفسهم أنه كان مفروضاً عليهم من وراء الغيب أن يحتلوا المكان الذي احتلوه وأن يقوموا بأداء فنونهم التي يقومون بأدائها أولئك الذين ولدوا لكي يصبحوا ممثلين يخضعون لروح انعبقرية التي هبطت عليهم دون أن يسألوا النصيح من أى إنسان كان . هذا ما أكده « لنكان » عام ١٧٧٧ . وقيل فى هذا المعنى أن ممثلاً ألمانيا من جيل لاحق كان يقول فى عام ١٧٩٠ لرجل حائر : « بما أنك تنسألى عما إذا كان يلزمك أن تختار فانى أقول لك : انه ليس فى وسعك الاختيار . ان هذه المهنة ( مهنة التمثيل ) لها جزء يسير من نظرة الاحساس الدينى لأن أحد ممثلى التراجيديا . يتصور

أن الصعود على خشبة المسرح هو أشبه شيء بالدخول إلى  
محراب » .

انه لكي يكون التمثيل كاملا ينبغي أن يكون الجسد  
شعاره . أما الاهتمام بالأداء السليم فضرورة قصوى .  
ويقول « ديدرو » ان عدم وفاء الممثل نحو فنه وعدم اخلاصه  
في أداء دوره على المسرح يكون شيئا مستغربا منه وتهاونا  
مذموما . ويعلق النقاد على هذا بأن هذه الظاهرة لا تعدو  
أن تكون مسألة شخصية متروكة لضمير الممثل . ولكن  
« ديدرو » يصنع من هذه النقطة قضية فلسفية كبرى ١١٠٠ .  
ويلخص « جون دولمان » قصة هذه القضية في كتابه فن  
التمثيل الذي ظهر في نيويورك سنة ١٩٤٩ طارحا هذا  
السؤال : هل يحس الممثل حقيقة بدوره ؟ ! ويعلق على ذلك  
بقوله : اننا بهذا السؤال سنواجه المشكلة التي ظل عالم  
المسرح يناقشها زهاء قرن ونصف : هل ينبغي على الممثل  
أن يحس دوره ويتفاعل به ، أو يحب أن يلعب دوره بمعزل  
عن الحساسية والانفعال ، ثم أيهما أبلغ في التأثير على  
الناس ؟ ؟ وأول من وضع هذا السؤال بهذه الصورة الصريحة  
هو الفيلسوف الفرنسي ديدرو Diderot في كتابه  
« المستغرب في فن الممثل Paradox sur le Comédien »  
الذي نشره سنة ١٧٧٠ . ولقد نمت المشكلة وتطورت  
على مر السنين والأعوام فكتب في نفس الموضوع  
الاستاذ « وليم آرشر » William Archer حين نشر  
كتاباه « الأقنعة أو الوجوه » Masks or faces ولقد  
نقلت جميع نسخ هذا الكتاب حتى أصبح من العسير الحصول

عليه . فى كتاب « فن اخراج المسرحية » لخصت المناقشة  
التي اذرها « وليم آرشر » فى كتابه السالف الذكر .  
وسنحاول هنا أن نوجز النقطة الهامة التي دار حولها الجدل .  
يقول « ديدرو » : ان الممثل كأي فنان آخر مخلوق  
قوى الملاحظة دقيق النظرات له قدرة كبيرة على دراسة  
الأنماط الانسانية وتقليدها عندما يحتاج الأمر الى تقليد  
احداها . وقدرة الممثل على التقليد تستلزم أن تكون  
الطبيعة قد حرمته من الشخصية لأنه لكي يمثل كل  
الشخصيات لابد من أن تكون الطبيعة قد حرمتها منها .  
وان الأمر لا يعدو أن يكون تقليدا صرفا اما لصور متواضعة  
أو لصور رفيعة رسمها الممثل لشخصياته فى مخيلته .  
وهذا الكلام فى جملته وتفصيله سليم لا غبار عليه .  
فالممثل انسان قوى الملاحظة وله قدرة فائقة على التقليد .  
الا أن « ديدرو » عاذ فقال : ان احساس الممثل الذى يؤديه  
لا يجعل منه الا ممثلا فاشلا ، وعلى العكس من ذلك فان  
انعدام الحساسية هو الذى يخلق أبرع الممثلين . ولو كان  
هذا الممثل يشعر حقيقة بما يقول أكان يمكن أن يفكر فى  
اللقاء نظرة على الصالة ؛ أو فى توجيه ابتسامة الى الكواليس؛  
وهذه الممثلة أكان يتأتى أن تتبادل النظرات والايماآت مع  
عشيقتها الجالس فى صفوف المتفرجين . وهذا الممثل الذى  
كان يقتضيه دوره أن يهبط الى قبر أبيه حيث ينزع أمه  
ثم يخرج زائف العينين منغوش الشعر دأى اليدين يهز  
الرعب كيانه حتى يلتقى القشعريرة والرعب فى قلوب  
الجمهير ؛ مع ذلك فهذا الممثل يزيع من طريقه باحدى قدميه

في اتجاه الكواليس قرطا من الماس قد سقط من إحدى الممثلات .

١١ إن دموع الممثل تهبط عليه من رأسه بينما تصعد دموع الرجل الحساس من قلبه ، ان الأحشاء هي التي تزلزل رأس من يتمتع بالحساسية بينما رأس الممثل هي التي تحرك أحشاء حركة دقيقة عابرة . فعندما تقص علينا قصة مروعة ينضغظ الرأس قليلا قليلا وتحرك الأحشاء رويدا رويدا ثم تنساب الدموع أى أن الإدراك يسبق الآثار السيكلوفسيولوجية للانفعال ؛ وهذا عكس ما يحدث اذا وقع نظرنا فعلا على حادث فاجع فان الاحساس بالشئ وادراكه والاثر المترتب عليهما تتداخل كلها وتمتزج وفي لحظة خاطفة تتحرك الأحشاء وتطير العقول وتنبعث صرخة أو إنة ثم تنهمر العبرات . ألا ترى أن حركات الممثلين التي يعبرون بها عن الانفعالات انما هي حركات مرسومة مقدما ، وضعت لها حدود خاصة وأشكال معينة لا يجب أن تتجاوزها . أفيمكن أن يكون مثل هذا التعبير صادقا ؟ !

ان الممثلين لا يبدعون في اثنان أدوارهم وحسن التعاون فليما بينهم الا بعد أن يكون التعب والاجهاد قد نالا منهم لكثرة التدريبات اليومية المتتالية ، والا بعد أن يكون شعورهم بالشخصية التي يؤدونها قد انشلم أو انعدم . ثم كيف يتأتى أن يجيد الممثل أداء دوره خلال ليال كثيرة بنفس المستوى ؟ أيمن أن يحس في كل ليلة نفس الاحساس حتي يتمكن من تمثيله بنفس الاجادة ؟ !



يجب على الممثل أن يمارس التمثيل بمعزل عن الانفعال . . . ان الاحساس العميق يصنع الممثلين المتوسطين والاحساس المتوسط يصنع الممثلين الضعاف . بينما انعدام الاحساس يصنع الممثل العظيم .

ويعقب « جون دولمان » على مذهب « ديدرو » قائلا أنه لا جدال في أن هذه النظرية لن تؤخذ اليوم على محمل الجد . ونحن انما نذكرها بعد أن دافع عنها « كونستان كوكلين » Constant Coquelin في كتابه « الفن والممثل » L'art et le Comédien الذي نشر بين عام ١٨٨٠ وعام ١٨٨١ ولم ينشر في كتابه الى ديدرو ، اطلاقا . ان كان قد دافع عن نظريته . وهو على أي حال أكثر اعتدالا من « ديدرو » .

ذهب « كوكلين » الى أن التمثيل فن له طبيعته التي تميزه عن الواقع أو الحقيقة Reality ولتحقيق عملية الابداع الايحائي ينبغي على الممثل أن يكون سيد نفسه وهو في غمرة العواطف الجارفة والأحداث المروعة أثناء قيامه بدوره الذي يمثله وأن يظل ممسكا بنفسه حتى يتمكن من السيطرة على مجرى حوادث المسرحية ، وحتى يتيسر له تحريك غيره من الممثلين . فهو لم يذهب مذهب « ديدرو » في الاغضاء عن الاحساس والانفعال ، ولكنه في الوقت نفسه لم يدعنا الى التعويل عليهما في الاداء التمثيلي فهو يشترط لكي يكون الفنان ممثلا أن يسيطر على نفسه بحيث

يكون سيّدا لها فيحدد حتى أحاسيسه التي لم يمارسها ولن يمارسها والتي لا تسمح طبيعتها بالممارسة . لقد صدق « وليم آرشر » حين قال : ان الممثلين يمارسون نوعا من الشعور المزدوج *Consciousness* على المسرح فقد يكون في الوقت الذي يضحكون فيه على نكتة قيلت في الكواليس .

والرأى عندنا هو أن قول « كونستان كوكلين » فيما ينبغى أن يكون عليه الممثل من السيادة على نفسه والسيطرة على الموقف المسرحي ؛ وما ذهب اليه « وليم آرشر » *William Archer* من أن الممثلين يمارسون نوعا من الشعور المزدوج فيه الكفاية في الرد على « ديدرو » الذي يبدو لنا وكأنه توهم أن الحساسية عبارة عن انفعال متناه في الحدة تصحبه الفوضى الذهنية والجسدية مما يطيح بالمرحلية ويحرم الفنان من ملكاته . فكان عطيل عنده اذا كان صادق الاحساس فيما هو بصدده ، فقد لزمه أن يقتل ديدمونه على المسرح . . وان لم يفعل اعتبر هذا شيئا مستغريا منه ! !

كذلك نستطيع أن نؤكد أنه لا يوجد أدنى تضاد بين التعبير عن انفعال صادق وبين يقظة العقل الواعي أو رقابته ، فمن الثابت أنه من الممكن أن توجد بعض المحسوسات لا شعوريا وسط مجرى شعورنا بغيرها من المحسوسات ؛ والمثل قديم لعامل الطاحونة الذي ينصرف بكل حواسه

وكل انتباهه الى أعماله الأخرى ، تاركا الطاحونة تدور دون أن يلقي إليها بالا ودون أن يشعر بوجودها طالما هي دائمة الحركة حتى اذا توقفت عن حركتها فجأة شعر بتوقفها مما يثبت أن صوتها كان موجودا في ركن من شعوره أى فى هامش شعوره دون أن يدرك ذلك ادراكا يقظا ؛ وعلى هذا فليس من المستغرب أن يعالج الممثل بعض الأمور أثناء توجهه بكامل شعوره الى الشخصية التى يؤديها بناء على إشارة تأتيه من عقله الباطن لأن علاجه لهذه الأمور سيكون علاجا لا شعوريا ؛ وخاصة لأنه بطول مرانه على الحركة أثناء التدريبات الطويلة السابقة للتمثيل قد اكتسب عادة التحرك أوتوماتيكيا دون أن يشغله ذلك عن منح كامل شعوره لما يقوم به من أدوار .

ومن الشروط التى تجعل الممثل فنانا عظيما صدق الانفعال فهو لازم لزوم الصدق فى التعبير . يقول « جون دولان » ( فن التمثيل ، نيويورك ، سنة ١٩٤٩ ، ص ٤٠ - ٤٢ ) : « يعتمد المسرح فى الغالب على العمليات الانفعالية أكثر من اعتماده على العمليات العقلية » ولقد قامت مناقشات حول التمثيل الانفعالي Emotional Acting انتهت الى التصريح بأن كل تمثيل ممتاز هو فى صميمه تمثيل انفعالي . بل لقد ذهب بعضهم الى القول ان عبارة « تمثيل انفعالي » هي من قبيل تحصيل الحاصل ؛ لأن التمثيل اذا لم يكن انفعاليا لم يعد تمثيلا . وتوجد بالطبع عدة مسرحيات أو مشاهد من مسرحيات لجأت الى الصياغة

العقلية • وبالمقارنة لاحظنا أنه يوجد الكثير من الممثلين والمؤلفين والمخرجين قد عولوا على الطرائق العقلية •

يقول « بريخت » : « لأحب للمسرحيات أن تحتوى على تلك النغمات المؤسسية المحركة للأشجان ؛ بل لا بد لها تكون مقنعة كالأدلة التى نسمعها فى قاعة المحكمة ، فالشئ الأساسى هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل الى اتخاذ قرار ، لأن هذا هو الذى يدرب ذهنه ، أما أى غنى أو أحق فيعرف كيف يشعر بالحزن وكيف يشاطر الناس الأحزان » • •

تلك هى نظرية بريخت فى المسرح الذهنى التى تختلف عن نظرية « التطهير » عند أرسطو ، فبعد أن كانت غاية المأساة تطهير النفس بإثارة انفعال الخوف والشفقة ؛ أصبحت غايتها حمل المشاهد على اتخاذ قرارات بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته ، وهى كذلك التى جعلت المتفرج يواجه الأحداث بعد أن كان يندمج فيها ؛ ويدرسها بعد أن كان يعيشها ؛ ويحكم عليها بعد أن كان ينفعل بها . لذلك كان يفضل « بريخت » الصدام بين الأحكام العقلية ؛ والصراع بين الأقيسة المنطقية والكشف الواعى عما هو غيبى وزائف لا الكشف العاطفى عما هو سقيم وردى • ويهدف بريخت - بوصفه اشتراكيا - من جراء ذلك كله الى التغيير الذى يراه بديلا للتطهير ، فلا بد من ترك المتفرج وفى نفسه بذور التغيير التى ينبغى أن تنمو بعد ذلك خارج المسرح . ويذهب « جوردن كريغ » فى كتابه « فى الفن المسرحى » ( ترجمة المرحوم • درينى خشبة ص ٣٢ - ٣٥ )

الى أنه لا بد من التدريس العميق لأن الطبيعة لا تمدنا وحدها بكل ما يصلح لخلق الأعمال الفنية ، فليس يكفى للممثل الذى يريد أداء دور « عطيل » أن تكون له طبيعة خصبة فحسب ؛ بل لا بد أن يكون ذا بصيرة تهديه الى ما ينبغى إبرازه ، وذالـب يسترشد به فى طريقة ما يريد أن يعرضه علينا . ولهذا كان الممثل النموذجى هو ذلك الرجل الذى أوتى طبيعة خصبة وعقلا قويا . ان طبيعة الممثل هى كنزته ولكن ذهنه سيمكنه من السيطرة على هذا الكنز الذى يزخر بثتى العواطف والانفعالات وبذلك سوف يتمكن من التعاون معها بشكل مثمر بضبط حريتها ، وخلق نوع من الاعتدال الذى يحفظ لها حرارتها فى نفس الوقت . ولعل الممثل الحق هو ذاك الذى يستطيع ذهنه أن يفيض بالحساسية الصحيحة التى تدخرها طبيعته ويكون فى مقدوره أن يرينا رموزا منها فلا يندفع ولا يعصف به الغضب فى دور « عطيل » . . . فلا يدير حدقته ولا يشد على يديه لكى يعبر لنا عن غيرته بل يطلب الى ذهنه أن يسبر غور الأعماق باحثا ومنقبا عن كل ما هو مستقر هناك . . . ثم يتجه بعد هذا الى عالم آخر هو عالم التصور ؛ حيث يصنع رموزا ذهنية خاصة يستطيع أن يظهر بها عواطفه بجلاء وان لم يعرضها عارية . ويجب على الممثل أن يتعود عادة مفيدة وهى أن يفكر فى الموضوع ثم يتكلم بما كان يفكر فيه . وذلك حتى فى الأعمال البسيطة مثل قيامه بفتح باب غرفة مثلا اذ يجب أن يفكر فى أنه سيفتح الباب ثم يجعل ذلك يظهر فى عينيه اللتين هما مرآة الفكر وذلك بنظرة الى الباب .

ان الممثل لن ينفعل بدوره الا اذا احسن فهمه ، وعلى الممثل أن يسيطر بعقله على عضلات وجهه بقدر الامكان ؛ وذلك لان السيطرة الكاملة على تعبيرات الوجه تبدو مستحيلة .

ونكن على الرغم من آراء « بريخت » و « كريج » ؛ فما زال الرأي السائد أن الاتجاه المسرحي التسليم هو الاتجاه الانفعالي . فان أغلب الملاحظات العظيمة فيما يرى « جون دولان » هي لمظات الاستجابة العاطفية . لذلك فمن الحكمة أن يعير الممثل دراسة الانفعال كل اهتمام .

يقول « جون دولان » : لم يتفق السيكولوجيون على تعريف الانفعال فقد عرف بعضهم الانفصال بأنه تحقق دوافع معينة داخل الشعور Consciousness على حين أنكر آخرون أو تجاهلوا أهمية الانفعال فوصفوه بأنه مجرد نشاط دافع . بينما ذهب فريق ثالث الى أن الانفعال حالة عقلية مرتبطة في الكثير أو القليل بأعراض حشوية visceral symptoms وعلى ذلك فانهم يقيسون الانفعال بالامتدادات العضلية وافرازات الغدد ؛ أى أنهم يفسرونه تفسيراً فزيائياً . ولقد أثبتت التجارب العملية صحة جميع هذه الآراء ، رغم الخلاف الفلسفى الذى بينها . وسنستطيع أن نصل الى تعريف علمى للانفعال ، اذا تأملنا بعض حقائق السلوك الانفعالى فى جميع مراحلها . ومن الممكن مثلاً أن نحدد التقابل الذى بين السلوك الانفعالى والسلوك العقلى . فالتعريف الأخير ليس مانعاً وذلك لأن بعض

السيكولوجيين قد أكدوا أن كلا السلوكين عبارة عن امتداد عضلي ومع ذلك فكل سلوك منهما متميز عن الآخر . ومن الخير بالنسبة للمثل أن يدرس طبيعة الانفصال على ضوء صلته بانفرايز . فمعظم المنبهات الغريزية هي آليات جسمية (مكنزات فزيائية ) . وكذلك حينما نستجيب بطريقة غريزية فأنما نستجيب بكل قوانا ، لا بأصواتنا أو سواعدنا أو عقولنا فحسب بل بكل أولئك جميعا .

ويبتدى هذا عند الأطفال والهمج المتأبدين أكثر منه عند البالغين أو المتحضرين . فالأطفال والبدائيون عندما يفرحون يرتصون ويهللون وحينما يرتاعون يولولون بما في طاقاتهم وحين يتكلمون يأتون حركات جسمانية تعينهم على التعبير أو هم يتوهمون أنها تساعدهم على تحديد ما يرمون إليه . ولا جدال في أن ثمة انعكاسات غريزية محلية ، مثال ذلك : التلويح باليد لفض الذباب ، أو فرك العينين بالانامل وهذه الانعكاسات نسبية لأنها خاصة بالأطفال البالغين ولأنها تافهة وليست تقوم إلا بالعادة . وعلى قدر حيوية الغريزة وضرورتها والدور الذي تلعبه تكون أهمية الاستجابات التي تتعلق بها .

وعلى العكس من هذا حينما نقوم نحن المتحضرين بأى عمل من الأعمال ، فأننا نسلك طريقا آخر . فعندما نستلقى على أحد المقاعد ونستسلم للتفكير ، فأننا لا نكاد نبدي حراكا أللهم إلا اذا أردنا أن نربط بين أفكارنا ؛ حينئذ سوف نمسك بقلم صغير وسوف نمارس حركات يدوية

بسيطة ٠٠٠٠ وكذلك يتجه المتحضرون في أحكامهم اتجاهها معتدلا ورزينا لأنهم يستجيبون لعقولهم لا لعضلاتهم أو أهوائهم ٠ ان المتحضرين يستعوضون على السلوك الغريزي والنشاط الشامل بالسلوك الهادى والنشاط الجزئى ٠

هل هذا يذكرنا بفرق مفيد بين السلوكين الانفعالى والعقلى ؟

أظن هذا ٠٠٠ ان السلوك العقلى مكتسب على حين أن السلوك الانفعالى غريزى وفطرى ، وهناك احتمال من أن ينشأ السلوك العقلى عن ضرورة فزيائية فى حين أن السلوك الانفعالى مرتبط برباط وثيق بالفرائز الحيوية فى صراعها البيولوجى من أجل الوجود ٠ اننا عندما نفكر فى أمر ما ؛ فأننا ننهض به أساسا بعقولنا وأذهاننا ، وعندما نفعل به ننساق وراء مزاجنا وأهوائنا ٠

وهذا التمييز بين السلوكين سيعود بفوائد جمة على سيكولوجية التمثيل فسيساعدنا على تفهم ما يعنيه الممثل حينما يلعب قطعة يتجلى فيها التمثيل الانفعالى وتتكشف عن استجابة انفعالية عميقة عند الجمهور ٠ ويجب عندما يلعب الممثل قطعة مرحلة من التمثيل الانفعالى أن يكشف عما فى نفسه من تصور خيالى للموقف المسرحى وما يتعلق به من عناصر حيوية وما يثيره من رد فعل غريزى ، وما ينطوى عليه من مكنزم جسمى وآخر عقلى ، حينئذ يمكنه أن يقوم بشئ نحو الجمهور وأن يرغمه على أن يشاركه بطريقة ما فى مشاعره وأحاسيسه مشاركة وجدانية ٠ ومن الممكن



أن يقوم التمثيل العقلي ولكن من المتعذر أن يتم هذا بصورة سائدة لأنه يلزم في هذه الحالة أن يكون الجمهور على مستوى رفيع من التحضر والثقافة وأن يكون الممثل بصدد حوار فلسفى مثل رواية « الانسان والانسان الأعلى » لبرناردشو ، وأن يكون المسرح على غرار مسرح الجيب الموجود فى مصر .

يقول « ستانسلافسكى » ( اعداد الممثل ترجمة محمود مرسى و د . زكى العشماوى ص ١٦١ (ايضا ص ٢٠٩ ) . ان ما يهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح الممثل فى حالة قيامها بدور معين ومدى ايمانها بأن ما تقوم بأدائه هو حقيقة واقعة . أننا لا شأن لنا بالوجود الفعلى للأسباب المحيطة بنا فوق المنصة ، لا شأن لنا بحقيقة العالم المادى ا ذلك العالم الذى لا يفيدنا الا بقدر ما يهيئه لنا من الخلفية التى تعمل أمامها مشاعرنا .

ويصيح « ستانسلافسكى » قائلا : « حاولوا دائما أن تبدأوا عملكم بجعله من داخل أنفسكم فى كل الأجزاء الحقيقية والأجزاء التخيلية للمسرحية ولماظرها . بثوا الحياة فى جميع الظروف والأفعال المتخيلة حتى ترضوا احساسكم بالصدق فيما تمثلون ، وحتى توقظوا فى أعماقكم الاحساس بالايمان بأن مشاعركم هى مشاعر واقعية . وهذه العملية هى التى نسميها « تبريرا للدور » . أى محاولة اقناع أنفسنا واقناع الجمهور بأن ما نفعل هو حقيقة وليس تمثيلا » .

نعم ان كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه ولزملائه وللجمهور . يجب أن نؤمن بأن كل ما يعاينه الممثل على خشبة المسرح من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية ، وإذا كان ذلك كذلك ، وكان الانفعال والاحساس والعاطفة الحية من أهم الأدوات الوظيفية للممثل حينما يواجه تجربة التعبير على المسرح ، فلا بد إذن من أن تكون الطبيعة قد وهبته قوة الملاحظة ، ونوعا من « الذاكرة » التي يطلق عليها « ستانسلافسكى » اسم « الذاكرة الانفعالية » تلك الذاكرة التي تجعلك تعيش من جديد المشاعر التي انتابتك . فإذا كانت الذاكرة البصرية تستطيع استحضار صور باطنة لأشخاص أو أماكن أو أشياء عفى عليها النسيان ، فإن ذاكرتك الانفعالية تستطيع أن تبعث في نفسك المشاعر التي خالجتك من قبل . إذا كان من الممكن أن تتضرع وجناتك أو أن يشحب وجهك حينما تستذكر تجربة مروت بك ، ومادمت لا تزال تخشى أن تستذكر حادثة مؤلمة معينة فأننا نستطيع أن نستنتج أنك تتمتع بذاكرة انفعالية ولكنها ليست مدربة بالقدر الكافى الذى يجعلها تستطيع أن تخرج طائفة عند ظهورك على المسرح . ان قوة الملاحظة والذاكرة الانفعالية تمكنان الممثل من أن يحتجز فى ذاكرته أو يحفظ فى عقله الباطن نماذج كثيرة من الشخصيات الانسانية التى يراها وضربا عديدة من العواطف التى تمر به ،والتي تبرز الى عقله الواعى بمجرد اتصاله الأول بالشخصية التى يؤديها أى بمجرد « القراءة الأولى » .

ولكن هناك بعض الاحاسيس التى لم يمارسها الممثل فى حياته ، ولن يمارسها فى يوم من الأيام ومع ذلك يؤديها خير أداء . فما مرجع هذا ؟ مرجع هذا فى الواقع الى الخيال imagination بيد أنه ينبغي ألا يتخذ هذا مطعنا فى تقديرنا لاحساس الممثل بدوره كما ذهب الى ذلك « ديدرو » فى كتابه « المستغرب فى فن الممثل » . وذلك لأن الخيال كما يقول «جون دولمان» ليس خلقا خالصا وليس وجودا من العدم بل أن عناصره ومقوماته هي انطباعات حسيه مارسناها ثم شكلناها بعد ذلك فى أوضاع مختلفة . ان الأفكار مثل المادة والطاقة سواء بسواء ؛ ان تفترق حيناً فلن تلتبث أن تلتقى وتتداخل أحيانا . ان الجديد علينا ليس الأفكار لكن الأشكال والقوالب التى تصب فيها . وإذا كان ذلك كذلك فمادة التخيل مستمدة من أعماق الانسان وأحاسيسه اللاشعورية . وبواسطة الخيال يستطيع الممثل أن يصوغ الانفعالات التى لم يمارسها شخصيا وانما شاهد ممارستها الغير لها فاحتجزها فى عقله الباطن ثم دعاها الى الظهور عند الحاجة اليها لمعالجتها على المسرح .

ومن الشروط التى تجعل من الممثل فنانا عبقرى ، التلقائية والوحى اللذان لا بد أن يتمتع بهما الفنان واللذان كثيرا ما يمدان الفنان بما لم يكن يدخل له فى حساب أو يخطر له على بال ؛ وما معظم لمحات العبقرية الا نتيجة لهذين العاملين ولا يمكن للممثل أن يهبط عليه الوحي أو أن يستسلم للأداء التلقائى الا اذا كان على مشارف العقل

الباطن كما يقول « ستانسلافسكى » . فمن العدل أن نقرر أن علاقة بين المهارة الفنية وبين حالة الإبداع اللاشعورية هي نفس العلاقة القائمة بين قواعد اللغة والشعر . ويذكر « ستانسلافسكى » بعض الوسائل التي تجعل الممثل يقترب من العقل الباطن ، ومنها أنه على الممثل أن يؤمن حقا بالحدث التلقائي ؛ أو بالأحرى الحادث الذي يقع من ذات نفسه دون أن يرد في خطة الإخراج ، وأن يستخدمه في دوره ؛ فإن هذا سوف يساعده بلا شك ، لأنه سوف يهديه إلى الطريق المؤدى إلى مشارف العقل الباطن . إن أمثال هذه الأحداث العارضة تخملنا حملا على التحول من التصنيع إلى الصدق ؛ بل إن لحظة واحدة من تلك اللحظات يمكن أن توجه البقية من الدور الوجهة الصحيحة .

وهناك وسيلة أخرى للاقترب من العقل الباطن وهي الاسترخاء فعلى الممثل أن يبدأ بالاسترخاء أولا وقبل كل شيء ؛ وأن يجلس في وضع مريح وأن يحافظ على هدوئه وأن يوفر لنفسه الطمأنينة الكاملة كما لو كان في بيته تماما لا على المسرح . وفي هذه الحالة يستطيع الممثل أن يستلهم اللاشعور بوصفه مصدرا للإبداع الفني . وأن يكون في كل تصرفاته طبيعيا وأصيلا كما لو كان وحده وليس أمام الجمهور .

إن أكبر كارثة تدهم الممثل في فنه هو التوتر المشدود والتقلص العضلي وعندما تكون طبيعته الداخلية أسيرة لهذا التوتر فإن تطور العمليات اللاشعورية لا يمكن أن يتم بطريقة سوية ، ومن ثم فلا بد من تحقيق الحرية الداخلية

والاسترخاء الجسماني ؛ والتغلب على ذلك الانتباه المشدود  
المتوتر .

اننا نسلم بما تقرره مدارس التحليل النفسى من أن  
اللاشعور هو المعين الذى لا ينضب لكل عمليات الخلق  
الفنى . فالممثل يستعين على أداء دوره بما فى خفايا عقله  
الباطن من تجارب ومواقف ومشاعر مرت عليه فى حياته  
اليومية - سواء فى الحياة أم فى المسرح - لا تلبث أن تنداعى  
كلها وتبرز الى عقله الواعى ، لما لها من صلة انسانية  
بالشخصية التى يؤديها ؛ فتعينه بذلك على الاحساس  
بدوره وحسن تأديته ، وبذلك يمكن القول ان « النص »  
يتوقف نجاحه واسهامه فى التعبير على مدى قدرته هو  
وغیره من عناصر المسرحية على نبش مخزن ذكريات  
الممثل ، واستدراج ما ينطوى عليه عقله الباطن من مضامين ،  
والا صار بازدا لا حياة فيه . ولهذا يلجأ بعض الممثلين الى  
التأليف حينما يفتقدون « النص » المناسب فى هذا المقام .

ان افغن عند « فرويد » يمثل نوعا من التسامى وضربا  
من التهذيب العقلى للمشاعر الجنسية والعدوانية . فالدافع  
الجنسى عنده مزود بالقدرة على أن يستبدل بهدفه القريب  
أهدافا أخرى تمتاز بأنها أرفع قيمة وبأنها غير جنسية .  
وذلك ما أراد « فرويد » أن ينبه اليه فى كتابه عن  
« ليوناردو دافنشى » أن أعمال الفنان تنفس عن رغباته  
الجنسية .

ان الآليات التى تسهم فى عملية الابداع الفنى تنطوى

على خصائص شبيهة بالتي تكمن وراء عمليات ذهنية كالأحلام في النوم واليقظة ، والأعراض العصابية . ذلك أن « اللاشعور » هو الأساس الذي تقوم عليه هذه الظواهر جميعا . وتؤكد جميع مدارس التحليل النفسى أهمية « اللاشعور » فى عمليات الخلق والابداع : فبرى « أدلر » أن النبوغ الفنى شكل رائع من أشكال التعاون مع المجتمع ، وهو حيلة الكفاح فى سبيل التعويض عن الشعور بالنقص نتيجة قصور عضوى قد ينتاب الانسان منذ طفولته .

ويعد « هانز ساكس » صاحب كتاب « اللاشعور الخلاق » العمل الفنى « حلم يقظة اجتماعيا » . وعنده أن « حلم اليقظة » هو نتيجة حتمية للشعور بالخطيئة ولكنه فى الوقت نفسه منفس للخلاص من الألم ؛ وعلى ذلك تستطيع أن تقول بأن الممثل كائى فنان آخر يعانى صراعا بين الرغبة فى « المحرم » والشعور بالخطيئة ؛ لكنه يستطيع الخروج من هذا الصراع بالاشتراك مع الجمهور فى حلم اليقظة الاجتماعى الذى نسميه بالنشاط الفنى . فالممثل ينظر الى اعجاب الجمهور على أنه صدى عن الهوى والذنب ، وبذلك يبلّغ الخلاص من الشعور بالخطيئة . وقد قال « أرسطو » أن الفن يهدف الى التطهير ، ويذهب «شوبنهاور» الى أن الفن يدعو الى السلام . أو ان شئت أنت فقل انه يرمى الى الصفع عن الزلات والسقطات .

أما « يونج » فقد صرح بأن الفن ضرب من التصوف وعنده أن العبقرية هى التى تشهد المعانى اللاشعورية فى

اليقظة على حين يراها الناس العاديون أثناء النوم . وإدراك العمليات اللاشعورية لا يكون الا عن طريق اليان أو الحدس وهو عبارة عن أدراك فكرى وجدانى الا أنه لا ينطوى على أى عنصر ارادى ، ولذلك يعزل « يونج » عملية الابداع الفنى عن العمليات الارادية . ويربط « يونج » بين انجاز عملية الابداع الفنى وبين انسحاب « الليبيدو » ( مبدأ اللذة ) من العالم الخارجى ، فهو ينسحب ليرتد الى داخل الذات فيثير الصور اللاشعورية التى تصبح كاللدائمة فى عنفها واضطرابها . ويتلخص عمل الفنان فى صب هذه الدائمة فى قالب محدود هو الرمز ؛ فالرمز اسقاط أى تحويل هذه العملية النفسية الى موضوع خارجى .

ويحلو للبعض أن يربط بين الفنان والذهانى ( المجنون ) وتلك نتيجة منطقية لنظرية تعد الفن فرارا من الحياة . ونحن نعلم أن الممثل بحكم فنه وصناعته ينسليخ دائما فى شخصيته الاجتماعية التى يعيش بها بين الناس ليندمج فى شخصية أخرى ؛ اذا فالمجنون والممثل كلاهما يفر من الحياة . ويربط « فرويد » بين الفنان والعصابى فكلاهما أيضا يغالى فى تقدير قيمة « العمليات النفسية » من حيث هى مضادة للواقع . ويرى بعضهم أن الممثل يعانى من حالة معينة هى تعدد الشخصية أو ازدواجها ، وقد يكون مصدرها هو عدم اجتياز الفرد لجميع مراحل النمو أنفسى أى عدم بلوغه المرحلة التناسلية ووقوفه عند المرحلة الغمية أو المرحلة الاستية أو المرحلة القضيبية

وحدث ما يعرف بالتثبيت ؛ وهذا هو الذى يعطيه القدرة  
على التقليد .

وفى تقديرنا أن الممثل ليس مجنونا وليس عصابيا  
ولا حالم يقظة ولا حالما يغط فى نومه ولا كذلك متصوفا .  
وذلك لأن أهم ما يميز العمل الفنى عن أحلام الليل وهلوسة  
الذهانى والعصابى وشطحات المتصوف هو أن هذه التجارب  
النفسية تجارب ذاتية على حين أن الفن تجربة ذاتية  
وموضوعية أيضا . لأنه تجربة اجتماعية ، بدليل أن الناس  
فى استطاعتهم أن يشاركوا فيه : فالممثل فى مقدوره أن  
يثير فى كل سامع نفس الانفعالات التى يمارسها على  
المسرح ؛ ولا عجب أن رأينا الجمهور ينساق الى جميع ألوان  
المشاركة الوجدانية فتغمره موجة من الحماسة والتصفيق ،  
وسر تآثر الجمهور هو أن معظم الأحاسيس تاتى متشابهة  
عند الجميع . ثم أن المشاركة التى يشاركها الجمهور للممثل  
تختلف عن مشاركة الصديق لصديقه فى حلم اليقظة  
المتبادل ، فمشاركة الصديق ايجابية على حين أن مشاركة  
الجمهور سلبية . ثم أن صاحب حلم اليقظة يحقق الجمال  
فى نفسه وداخل ذاته ، على حين أن الممثل يحقق الجمال  
خارج ذاته . وفى هذا يقول «هانز ساكس» أن عمل  
الفنان هو تضحية بالترجسية . أما أهم ما يميز الممثل  
عن المجنون فهو أن الممثل يجعل دائما من عقله الواعى  
رقيبا على شخصيته المنتحلة ؛ هذا بالإضافة الى أنه يهرب  
من الواقع ليعود اليه ؛ فهو يجعل من الهروب عودة اذ



يجعل منه عملاً فنيا اجتماعياً<sup>٥٠</sup> أما قولهم بأن «الممثل» كائن يعاني من القصور النفسى ومن حالة التثبيت فقول مرفوض وذلك لأن الممثل إنما يهدف من وراء جميع محاولاته الفنية الى تحقيق اعتبارات اجتماعية ؛ وهذا هو اكمل مراحل اللذة وأنضجها وأكثرها سوءاً من الوجهة السيكولوجية<sup>٥١</sup> هذه هي سيكولوجية الممثل ؛ وهى ذات اثر بالغ على فنه وعلى سيكولوجية التمثيل<sup>٥٢</sup> ومن ثم فعليه أن يتدرب دائماً على محاولة الاقتراب من العقل الباطن أثناء قيامه بدوره ؛ ويجب أن يؤدى دوره على هذا الأساس<sup>٥٣</sup> والا فلماذا يظهر الأطفال الذين يمثلون فى السينما أو على المسرح طبيعيين فى تمثيلهم ؟ والجواب لأنهم لم يتعلموا كيف يخفون ما يشعرون به ، فهم يمثلون ما يفكرون به فى الحال ؛ وهذه هى التلقائية المطلوبة حينما يكون الفنان على مشارف العقل الباطن ولكن هذا يجرنا الى طرح السؤال الآتى من جديد : هل ينبغى على الممثل أن يكون طبيعياً فى أدائه ؟

يقول « جيمس أجيت » فى كتابه « المسرح المعاصر » الذى صدر فى لندن سنة ١٩٤٤ ص ١١ : ان هناك اتجاهين : اتجاه طبيعى ( ستانسلافسكى ) وآخر فوق الطبيعية ( كريج ) وهو يوافق على أن جميع الممثلين فى روسيا طبيعيون وعلى سببهم وأن الطريقة التى كان يمثل بها « ستانسلافسكى » دور « هاملت » تختلف كلية عن طريقة الانجليز<sup>٥٤</sup> ويعتقد « جيمس أجيت » أن الاسلوب الطبيعى

هو الطريقة المثلى وهو يطالب الممثل بأن يتجنب الحركات غير اللازمة أو الحركات المفتعلة التى من شأنها أن تفوت عليه التأثير المطلوب . ثم ينبغى ألا يتبادر الى ذهن الممثل الكوميدي أنه يهزل اذ لو أنه اعتقد ذلك لأصلح من نفسه . ونحن نرى الممثلين الهزليين فى جميع مسارح العالم تبدر عليهم كل سمات الجدة كما لو كانوا فى ثقة من أن أدوارهم الهزلية لا تنطوى على شيء من المزاح واذا أراد الممثل أن يكون طبيعيا فيجب عليه أن يستعمل أسلوب محادثاته اليومية العادية أثناء التمثيل بلا زيادة أو نقصان ولا بأس من أن يضع بعض التعبيرات التى يرتاح اليها لسانه أثناء اللقاء بدون أن يخل ذلك بالمعنى . كذلك فان كثرة التدريبات من شأنها أن تكسب الممثل القدرة على اللقاء الطبيعى وعلى الحركة التلقائية والأوتوماتيكية . ولهذا تؤكد « أوديت أصلان » ضرورة أن يكون الجدة شعار الممثل أثناء تمثيله وتدريباته . واذا كان « لوى بارو » Louis Barrault قد شبه الناقد أو المعلق المسرحى بالمصارع الذى يقوم بمباراة جسدية فى عراك مستميت ينبغى أن يظل قائما حتى نهاية المباراة ، فان هذا التشبيه ينسحب على الممثل من باب أولى . . . كذلك فان الملاكم أثناء الملاكمة يجب أن يتنفس بحساب حتى لا يرهق قواه . واننا لنذكر أن « نيرون » كان يضع على صدره قطعة من الصلب وهو نائم حتى يساعده ذلك على تجميل وتنظيم عملية التنفس أثناء الغناء . ومن ثم يلزم الممثل أن يقوم بما من شأنه أن يعاونه على جلاء صوته واتقان عمله

وتنظيمه . ولقد نادى « أرمستوكسين » Aristoxene  
بضرورة التناسق فى اللحن واللقاء والاهتمام بالمران  
الجسمى . أن علم التمثيل الصامت والتربية البدنية والمران  
الشاق كل ذلك كان معروفا لدى الرومان وعند أصحاب  
الكوميديا الارتجالية . وقد انتقل هذا التراث الى فرنسا  
بفضل « اتين ذكرو » و « جان لوى بارو » و « مارسيل  
مارسو » . وتقول « أوديت أصلان » : اننا ما زلنا نعيد  
عن الكمال التكنيكى ، ونحس بذلك اذا شاهدنا فرقة أوبرا  
بكين ؛ فان الشرق ما زال يحتفظ بطابع الصبر والتدقيق  
اذا ما قام بأداء عمل مفصل . لذلك ينادى الناقد اليابانى  
لمسرحية « النو » المدعو « زيامى » Zeowi بضرورة  
المران الطويل .

ولقد قيل أيضا ان أنجح طريقة فى التدريب على  
دور معين هى أن يقف الممثل أمام مرآة ويفكر فى أى شئ  
ثم يلاحظ بدقة ما يبدو على وجهه من أمارات . وينبغى على  
المبتدئ أن يجعل وقوفه أمام المرآة درساً مستديماً لتدريب  
عضلات وجهه على شتى التعبيرات .

ويحدد « لوسيان جيترى » زمنا لا يقل عن عشرين  
عاما لكى يتعلم فيها المرء مهنة التمثيل الا أولئك الذين  
وهبوا استعدادا خاصا .

ويقول « لاباتى » La Patti بصراحة : عندما أظن  
يوما واحدا من غير عمل أحس ذلك بنفسى وعندما أظن يومين

يحسن ذلك جمهوى . .  
يحسن ذلك جمهوى . .

والى جانب التدريب والممارسة المستمرة. فان الشروط  
الجسمية التى يجب توافرها لا يمكن التقليل من أهميتها  
أيضا . فينبغى على الممثل أن يكون جاد التقاطيع عضلى  
الوجه ذا عينين وأنعمتين وعشرة أصابع ، فتسعة أصابع  
غير كافية ، ومن الصعب نجاح ممثل عادى ينقصه أصبع  
واحد لأنه شئ فن التمثيل الصامت ، كل إشارة صغيرة  
بأصبع تعبر عن غرض فمخصوص ، ولقد كانت الممثلة  
المشهورة « جريتا جاربو » خير من استطاعت التعبير بيديها  
عن انفعالاتها ابان السينما الصامتة . ومن مستلزمات  
الممثل المسرحى القدرة على تحديد مخارج الألفاظ ومرونة  
الصوت ورخامته ، ولعل من أسباب نجاح «سارة برفار »  
هو جمال صوتها ، وفي مصر كان المرحوم «جورج أبيض»  
يتميز برخامة الصوت . ويجب أن يراعى فى اختيار الأدوار  
التكوين الجسمى للممثل . فيشترط فى الفتى الأول  
الرشاقة والوسامة وأن يكون رجلا عمليا ، وفى الفتاة  
الأولى جمال الوجه والتقاطيع ، كذلك الشعر هام جدا  
فهو تاجها وأفضل من المستعار .

والشكل الطبيعى لأدوار المسنين يساعد على إبراز  
الشخصية ويجعلنا لا نحول كثيرا على المكياج ، وقريب من  
ذلك الممثل الهزلى فهو يعتمد على شكله الطبيعى فى الكثير .  
وكم من فشل لحق بكثير من أساتذة التمثيل فى العالم حينما

أرادوا أن يخرجوا على هذه القاعدة ، فكان شارلى شابلمان يتوق الى تمثيل شخصية هاملت • وحاوّل عزيز عيّد فى مصر أن يمثّل شخصية « قيس » « مجنون ليل » ولم يوفّق ، وكذلك حاول نجيب الريحاني تمثيل الروايات الجادة وخانه التوفيق • ويذكر « جيمس أجيت » فى كتابه « المسرح المعاصر » الذى نشر فى لندن سنة ١٩٤٤ فى فصل بعنوان « الطبيعة والمثّل » : أن « ساره برفار » عانت الكثير من الفشل فى مبدأ حياتها الفنية بسبب خروجها على هذه القاعدة وكانت من أجل هذا تنصح الممثّل المسرحى « كوكلين » بأن يكف عن تمثيل أحد الأدوار الحزينة نظرا لكبر أنفه مما يثير ضحك الجمهور فى أدق المواقف المؤلّة على الرغم من صدق انفعاله وعمق اندماجه واحساسه السليم بالشخصية التى يؤدّيها •

وعلى الرغم مما فوهت به « أوديت أصلان » من أننا مقبلون على عصر المخترعات الميكانيكية والتكنيك ، حتى نكاد نعود الى الرغبة القديمة فى وضع الأقنعة على وجوه الممثّلين حتى يحلّوا محل مسرح العرائس المتحرك ، نقول على الرغم من هذا فإن الشرط الجسدى على الأقل حتى الآن • مازال من الشروط الحاسمة فى نجاح الممثّل •

وقبل أن نختم حديثنا عن الممثّل يجب علينا أن نحذّر من أن تغطى أهميته على بقية العناصر الأخرى ، فالمثّل ليس كل شىء فى المسرح ، كما أن الانسان ليس كل شىء فى هذا العالم • فهناك آليات أخرى مملّكة للتعبير

عن الموجودات الخارجية التي توجد الى جانب الشخصية  
الانسانية . فالديكور والاضاءة والملابس والاكسسوار  
والاصوات والحركة يمكن اعتبارها جانبا هاما لاتمام  
صورة للوجود أقرب ما تكون شسبها بالحقيقة . ويمكن  
اعتبار المخرج الذي يديرها ويوجهها ندا للممثل والمؤلف  
فى الخلق والابداع .

## الفصل الخامس

### • دفاع عن المخرج

تقول « أوديت أصلان » : « ان المؤلف الدرامى ليس هو الكاتب الوحيد لمسرحيته ، فالمؤلف يحلم بمسرحيته ثم يكتبها المخرج مرة ثانية ، ويمثلها الممثلون وهذه هى الثالثة وأخيرا يشاهدها النظارة فتكون الرابعة . ولقد ظل المطلوب من المؤلف الدرامى ردحا طويلا أن يبعث الحياة فى النصوص القديمة حتى يتسنى له الاقتباس . ولم تكن قد وجدت بعد فكرة السرقة الأدبية ، وكان انتاج كل مؤلف كبير هو عبارة عن اقتباس شخصى من موضوع قديم شريطة أن يكون أسلوبه فى عرض هذا الموضوع القديم معبرا عن شخصيته . . وهذا ما فعله « رامسين » وذلك معناه أن المسرح هو حصيلة تجديد مستمر من خلال تراث طويل . ثم ان كل فرقة مسرحية كانت دائما فى حاجة الى مؤلف

متفرع لها ، ومن ثم كان شيكسبير وموليير مؤلفين وفى الوقت نفسه كان كل منهما رئيسا لفرقة مسرحية . وفى هذه الحالة لابد من الاقتباس لانجاز متطلبات الفرقة التى تعمل ليليا ، ولأن عملية الخلق الصرف يطول أمدها . واذن فلا بد من الاقتباس ولكن شريطة ألا يدخل بالدوق السائد . وقد يضطر المؤلفون فى بعض الظروف الى النهوض ببعض الأدوار ، والقيام بالرغم من مشاغلهم الفكرية بأعمال فنية وتكنيكية ، يشيعون فيها النشاط بنفحة من نفحاتهم الحية . بيد أنه ، لكى لا يكون النص بمنأى عن أذواق الجماهير فلا ينبغى على المؤلف أن ينفرّد بالتوجيهات بل على العكس يجب عليه أن يوطن نفسه على الخضوع لأوامر المخرج ، أو أن يصبح هو نفسه مخرجا مثل بكسرى كور Pixere Court فى عام ١٨٤٧ . وعلى كل حال فإن المسرحية لن تكون جيدة الفكرة ، سلبية الأداء حسنة الحوار ، رائعة التمثيل ، الا اذا كانت تحت رعاية ورقابة رجل واحد .

ولكن الغريب أن السيدة « أوديت أصلان » عادت فنقضت هذا الكلام حين أعلنت أن التكنيك المسرحى فن عمل لابد أن يناط بالأخصائيين . وأفردت فى الفصل الأخير من كتابها بعض المشاكل التى واجهت المختصين من مهندسى الديكور والمخرجين فى مختلف العصور . وكيف أمكن التغلب على مثل هذه المشاكل شيئا فشيئا مع مرور الزمن وتطور الجمهور واتساع قاعات العرض وتنظيمها



وتقدم الأدوات الحديثة • ولكن المشكلة المزمنة التي مازالت قائمة حتى الآن بدون حل هي مشكلة التوازن بين التكنيك من جهة والنص الأدبي من جهة أخرى ، الأمر الذى دعا « هالفى » Halévy فى عام ١٨٢٨ الى أن يحاول لأول مرة فى تاريخ المسرح أن يخفف عن طريق الاخراج بعض العيوب فى النصوص الأدبية • على أنه من الواجب أن يتم التفاهم بين المخرج والمؤلف ، وينصح «أشلى ديوكس» المؤلف الدرامى بأنه اذا أراد عدم المساس بأى عبارة من نص مسرحيته فانه يجدر به أن يدع تأليف المسرحيات ويقتصر على تأليف الروايات أو نظم الأشعار • ولكن عندما يشهد المؤلف معاونة الفنانين فى المسرح ، فانه ينبغي أن يعمل حسابا لبصائحهم ، وعملية «القطع» التى يقوم بها المخرج فى النص المسرحية انما يتوخى بها صلاحيتها وخدمتها فى تسع حالات من عشر على الأقل ، فهو يريد تطويعها لمواصفات المسرح •

وقد يظن البعض أن المؤلف الذى يتجه الى المسرح يستطيع أن يكتسب أهم عناصر مهنة المخرج بأن يعرف هذا القليل من قواعد الاخراج التى لا تتصل الا بالنوع السليم : فيمكنه أن يختار بنفسه الملابس والديكور ويحدد الاضواء التى تستخدم فى مجرى روايته الخ واستخلصوا من هذا أنه يمكن الاستغناء عن المخرج الذى لا يمكنه حتى أن يحترم « النص الروائى » أو أن يفهمه كما يريد المؤلف • ان الاخراج عندهم عمل ثانوى فى المسرح

وأفضل أنواع الاخراج فى رأيهم هو ما لا يعلق منه شئ فى ذاكرتنا ، لا ديكور ولا ملابس ولا حتى حركات الممثلين . فيجب ألا يعلق بأذهاننا شئ سوى الصراع الدرامى خلال المواقف أو الأفكار التى يخلقها المؤلف . ان المخرج عندما يجتذب انتباه العين بمنظر حديقة زاهية كما فى الفصل الثانى من مسرحية لويس الحادى عشر على حساب التفكير عموما ، يخلق نوعا من التنويم المغناطيسى عند المتفرج ويبعده بذلك عن التفكير والتأمل والفهم ومحاولة النقد .

ونحن نختلف مع هذا رأى ، ولنا عليه رد نوجزه فيما يلى : يقوم المخرج بدراسة شخصيات المسرحية والبحث عن يلائمها ويناسبها من ممثلين . فتوزيع الأدوار من أهم أعمال المخرج . وربما من الضرورى أن يشرع المخرج فى عمله هذا منذ البداية طالما أنه المسئول عن سير المسرحية من مرحلة « النص الأصيل » حتى مرحلة الأداء التمثيلى الكامل . ولعل الشروط الجسمانية هى أهم الاعتبارات فى نظر المخرج عند توزيع الأدوار ، وهنا تظهر مهمة المخرج مرة أخرى فى الربط بين جميع أجزاء الرواية وتنسيق العلاقات بين الممثلين جميعا مما يجعله أحيانا يتدخل فى صميم عمل الممثل ، وذلك لأن العمل المسرحى ينطوى على فكرة « الفريق » بالدرجة الأولى ، والمخرج هو قلب هذا الفريق . ان كل حركة من حركات الممثلين لا يمكنها أن تخرج عن النظام الذى يتصوره المخرج لأن المخرج انما يحقق التوافق المتبادل بين الجميع مما جعل

« أشلى ديوكس » يعقد مقارنة بين المخرج وقائد العزف ( المايسترو ) فى الأوركسترا . ويقول « أشلى ديوكس » ان المؤلف المسرحى هو خير من يعرف المقصود من مسرحيته بيد أنه لا يستطيع أن ينقل المعنى الى الممثلين أو أن يظفر منهم بالتفسير المطلوب ، أما المخرج فهو من أهل الخبرة العملية بشئون المسرح ومن ثم كان من الطبيعى أن يفضل الممثلون لارشادهم أحد رجال المسرح ممن يفهمون أصول فنّه . وعلى هذا الأساس تتحدد مكانة المخرج ، فهو خير وبسيط بين المؤلف والممثل .

والممثل فى عصرنا الحاضر مقل بصفة عامة فى ابداء المقترحات بشأن دوره ، فهو يحضر التجربة التمثيلية وفى ذهنه أن المخرج وحده هو الذى يتولى اخراج دوره ، غير انه من الطبيعى أن تكون لديه فكرة عن دوره وعن كيفية ادائه ، ولكنه يدع تفاصيل كل شيء للمخرج ، وهو محق فى هذا ، وطالما أن هناك مخرجاً فان كلمته ينبغى أن تكون الفاصلة فى كل ما يتعلق بالتمثيل . ومما يعاون المخرج كثيراً فى عمله أن يكون ذا خبرة فى التمثيل ، وقد يحدث أنه يستطيع أن ينقل المعنى المقصود فى ذهنه الى الممثل عن طريق الاثارة . ومما هو ذو مغزى أن عمل المخرج ليس فى تعليم التمثيل ولكنه يتلخص فى اثارة غريزة التمثيل عند الممثل . . وحسبه مثلاً أن ينقل الفكرة عن طريق نبذة صوتية أو اشارة حركية . وتبدأ المسرحية تأخذ شكلها الجدى بعد أسبوع من « البروفات » ، وبعد أن

يتحقق التعاون التام. بين المؤلف والمخرج والممثلين. وفي البروفات والتدريبات الأخيرة يبدأ المخرج في وضع اللمسات الأخيرة التي تخدم البناء الكامل للمسرحية لتحقيق التوافق بين جميع أجزائها. وتحمل النظرة التركيبية التي تتوخى « الكل » محل النظرة التحليلية التي تتوخى « الجزء » .

يرى « أنطون » Antoine أن هناك نوعين من الاخراج ، نوع يسميه « بلاستيك » Plastique وهو خاص بالديكور والملابس والاكسسوار والاضافة. وآخر يسميه « الاخراج » interieure وهو فن ما زال مجهولا لدينا . ويستطرد « أنطون » قائلا : ينبغي على الفن أن يظهر الصناعات والوشائج التي تربط أجزاء العمل بعضها ببعض في وحدة متكاملة ، وأن يضع اللمسات ذات الأثر النفساني والفلسفي ، وذلك بشكل ايحائي غير مباشر عن طريق الحركة الموائمة لعمل الممثل ، وتحديد التوقيت والموقع لكل مناسبة تدعو الى العمل أو الكلام .

ولا تنتهى عملية التكامل المسرحي عند حد الترابط على خضبة المسرح بل يجب أن تمتد لها الى الربط بين المنصة والصالة . ولعل المخرج هو خير من يعبر عن وجهة نظر الصالة ، ولذا يلزم في المخرج أن يكون مدرّبا لنفسية الجماهير . ان المخرج هو الوسيط الذي يربط بين المؤلف والممثلين والجمهور في خيط واحد . ان عملية الاخراج في صميمها هي عملية التكامل المسرحي ، فالمخرج يصعد

بالمترجمين الى خشبة المسرح ويهبط بالممثلين الى الصالة بحيث يصير « الكل فى واحد » .

والمخرج حينما يسهر على العلاقة بين الصالة وخشبة المسرح أى بين النظارة والمنظر الذى يقدم اليهم ، يحاول أن يعرض لنا صورة مسرحية أقرب ما تكون الى العالم الخارجى فيما يرى ستانسلافسكى ، وذلك عن طريق الديكور والملابس والاكسسوار . وهذا الاخراج « الخارجى أو البلاستيك » هو مكمل « للاخراج الداخلى » وغير منضصل عنه كما يظن « أنطوان » . فالديكور يتصل اتصالا وثيقا بحالة العقل والنفس فهو ليس بريقا ثانويا من أجل لذة حسية عابرة ولكنه تعليق دقيق واستشارة نفسية ، فسيكلوجية الخطوط والألوان والأحجام أمر متفق عليه ، ومدى أثرها فى التخيل والايحاء لا سبيل الى انكاره . كذلك الموسيقى فهى صوت النفس والطبيعة ، وتعد خلفية تعبيرية أساسية يعول عليها المخرجون فى شتى المواقف الدرامية . ويخطئ من يظن أن الديكور وغيره من أدوات المسرح قد تعوق الذاكرة عن احتجاز أفكار المؤلف بل العكس هو الصحيح : فالذاكرة لا تحتجز من الأفكار المعنوية الا ما كان منها أشد صلة ولصوقا بماديات محسوسة . وهذا ما أكد عليه كريج Graig مقتفيا أثر أبيا Appia من أن الرسم والنقش ضروريان للمسرح من أجل التأثير والايحاء .

ان المؤلف عندما يقدم لنا « النص الروائى »

لا يستطيع مع ذلك أن يقدم تعبيرا كاملا عن شخصياته  
الدرامية ، فهو يستعمل وسيلة واحدة ضمن وسائل كثيرة  
للتعبير عن هذه الشخصيات وهى « الكلام » . وهنا تظهر  
همة « المخرج » الذى يخرج من جعبته وسائل كثيرة  
للتعبير لا تقل عن الكلام صدقا ووضوحا وعمقا . ان  
المؤلف يحلم روايته ثم يضع على الورق ما يقع تحت سلطان  
الألفاظ ، وبذلك لا يمكنه أن يعبر الا عن جزء صغير من  
حلته ، أما الجزء الباقي فلن يوجد فى « النص » ويقع على  
عاتق المخرج أن يبعث فى العمل الفنى ما ضاع من الحلم  
عندما اجتاز الطريق الى وريقات المؤلف . وعلى ذلك  
لا نستطيع أن نقرر البتة أن « النص » الذى تمثله كلمات  
موضوع بعضها الى جانب بعض هو كل « الشخصية » بل  
الأقرب الى الحق أن نقرر أن « النص » ومعه فى نفس  
المرتبة كل وسائل التعبير الأخرى التى يملكها المسرح  
من ديكور واكسسوار وملابس واضاءة يجب أن تتعاون  
كلها لإبراز الشخصية ورسمها وتفسير موقفها من سائر  
الموجودات . وفضلا عن هذا فانه يقع على عاتق المخرج  
أيضا تفسير هذا النص وتأويله واعطاء وجهة نظر فيه .  
ولذلك يتأثر كثير من المؤلفين عند تمثيل مسرحياتهم ،  
ويبدو لهم كل شيء عجيبا لأنهم يرون فى المسرحية مزايا  
غير متوقعة . . ان المخرج حينما يبدأ فى عمله على هذا  
الاحساس يعد بمعنى ما مؤلفا دراميا .

وقد تتباين التأويلات عند المخرجين بتباين الانتماء

الى المذاهب الكبرى . مثال ذلك شخصية « هاملت » .  
يرى الماركسيون أنه خبيث ولثيم بحكم انتمائه الطبقي .  
ويرى أصحاب التحليل النفسى ( ارنست جونز ) أنه  
يكابد من عقدة أوديب . ويذهب بعضهم الى القول بأنه  
يعانى من الجنسية المثلية ، ويستدلون على ذلك بمعانقته  
لهوراشيو معانقة طويلة وبسلوكه المضطرب وبتخليه عن  
وعوده نحو أوفيليا الخ .

والخلاصة أن الاخراج نوع من السلوك الابداعى  
المستقل حيال المؤلف ( النص ) والممثلين والجمهور وخشبة  
المسرح ( المنصة ) . وان الاخراج لفى كل مكان ، وأنه  
لفى خدمة الجميع باخلاص جاد .





# فهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٣
الفصل الأول :	
ما هو المسرح ؟	٩
الفصل الثاني :	
سيكولوجية الجمهور	١٩
الفصل الثالث :	
بناء المسرح	٣٩
الفصل الرابع :	
سيكولوجية الممثل	٥٩
الفصل الخامس :	
دفاع عن المخرج	٨٥

المطبعة الثقافية

---

رقم الايداع بدار الكتب ٤٥٦٤ / ١٩٧١

وزارة التجارة  
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

المركز الرئيسي ١١١٧ شارع كورنيش النيل - القاهرة - ج.ع.م.  
تليفون : ٧١٠٥٥ / ٧١٠٥٨ تليفاكس : ٧١٠٥٨  
الإدارة العامة للتوزيع : ١٧ شارع نصر النيل - القاهرة - ج.ع.م.  
تليفون : ٤٧٤٣٦ / ٤٥٥٨٩

مكتبات القوية للتوزيع في ج.ع.م.

التمثيل

٣٦ شارع شريف	ت : ٤٠٠١٢	١٩ شارع ٢٦ يوليو	ت ٥٥٠٣٢
٥ ميدان عزال	ت : ٤٦٣٨٣	٢٢ شارع الجمهورية	ت ٩١٤٢٢٣
١٣ شارع المتجدين	ت : ٢١١٨٧	القاب الأصغر بالحسين	ت ٩١٣٤٤٧
الاسكندرية	٤٩ شارع سعد زعاول	٢٢٩٢٥ الجيزة	١ ميدان الحرية ت ٨٩٨٣١١
دمههور	شارع عبد السلام الشاذل	٢٦٠٥ القضاة	شارع ابن حبيب ت ٤٤٥٤
طنطا	ميدان الساعة	٢٥٩٤ بسيوف	شارع الجمهورية ت ٢٠٢٢
المنصورة الكبرى	ميدان المحطة	٤٢٧٧ أسوان	شارع السباحي ت ٢٩٣٠
القنطرة	أول شارع الثورة	٣٨٦٤	

مراكز التوزيع خارج ج.ع.م.

لبنان : الشركة القومية للتوزيع - بيروت - شارع سوريا ١٢٠٠ صيدى وصفاة  
العراق : الشركة القومية للتوزيع - بغداد - ميدان التحرير - عمارة داهية

مؤسسات وعملاء تابعين خارج ج.ع.م.

الكويت	وكالة المطبوعات	٢٧ شارع عبد السلام	دالكويت
الأردن	مكتبة المحسن	عمان	
ليبيا	محمود عارف الشويدي	طرابلس	
الدوليسا	عبد الله محمد الهديوس	حاجوينا	
تونس	الشركة التونسية للتوزيع	٥ شارع قوطان	تونس
الجزائر	٩٢ شارع دلفوس	براد طاهر	الطاسية
الغرب	المركز الثقافي العرب والنشر والتوزيع	٤٢ - ٤٤ الشارع المكي	الاحلاس -
	الدار البيضاء		

هولندا : مكتبة مابل - ليدن

التحقيق والمراجعة  
في خدمة القامة القوي

يصدر قريبا :

ما الدبلوما

للكو

١٥

التمر

المكتبة الثقافية

(جامعة حرة)

• خلاصة الفكر القومي والانسان  
• العمل المرفقة متعة تمنع الشعور  
• بالحياة • مساهمة يساعدهم  
• الانتصار في معركة الحياة

يشرف على السلطة

الدكتور شكري محمد عياد

Bibliotheca Alexandrina



0216021